



ABRIR CAPÍTULO V TOMO 1

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LA BIOGRAFÍA DE UN ARTISTA

Escrita por Max Aub en México y publicada en 1958, no puede entenderse esta obra aislada del resto de su producción, desde la joven *Luis Alvarez Petreña* (1932¹) hasta el último *Correo de Euclides* de 1971 o el libro *Buñuel, novela* que preparaba y no llegó a terminar. Estas relaciones, tratadas en otros capítulos de nuestro trabajo con mayor amplitud, emergen aquí ineludiblemente, al igual que las huellas de su autor, Max Aub y el mundo que le tocó vivir.

En la novela estudiada Max Aub se propone escribir la biografía de un artista, a la manera de una monografía de arte, siguiendo una estructura de siete partes (como en *Campo del moro*), que describen el ambiente, vida y obra del personaje.

Jusep Torres Campalans nace en España, en Mollerusa, en 1886, catalanista, católico, anarquista, en suma hijo de la época, se emparenta con la generación de 1898, la misma de Picasso.

1. Publicada primero por entregas en *Azor*, núm. 2 a 17, Barcelona, octubre 1932 a febrero 1934.

Recordemos brevemente su historia:

Campalans, que conoce a Picasso en Barcelona siendo apenas un joven adolescente, acaba en París, como aquél, participando en las mismas aventuras pictóricas que se desarrollan en esos años en la meca por excelencia del arte moderno. Como artista pasa sucesivamente por distintas etapas, primero impresionista, después fauvista, cubista, e incluso abstracto, acabando su ciclo vital artístico con una crisis que coincide con la pérdida de ilusiones que representa la guerra de 1914, fecha dada como muerte del cubismo por algunos autores, por ejemplo por Romero Brest, básico en la documentación de Max Aub. Al tiempo sigue los pasos de los grupos anarquistas de "acción" que actúan entonces en Francia con el nombre de *bande à Bonnot*. El año fatídico en que se inicia la primera guerra mundial *Campalans* decide "escapar" a México. Aprovecha el contacto reciente con el gran escritor Alfonso Reyes para conseguir la documentación y, una vez allí, acaba sus días con una tribu muy singular que, por su carácter comunitario y anarquista, se adapta perfectamente a sus ideales sociales. Con ellos se dedica al mestizaje y a poner en práctica sus conocimientos sobre las setas. Es entonces cuando, por azar, lo encuentra Max Aub, que ha acudido a aquel recóndito paraje para pronunciar una conferencia. Sorprendido por el personaje comienza a indagar entre sus conocidos, Jean Cassou (personaje real), Paul Laffitte (imaginario a medias), y entre todos recupera la documentación del artista, obras, catálogo y *cuaderno verde* (cuaderno con anotaciones y comentarios, especie de diario). Con todo ello Max Aub reconstruye la historia, preguntando a unos y a otros, investigando en las bibliotecas y las hemerotecas parisinas, etc. Realizando, en suma, la labor de un historiador de Arte, aunque eso sí, recalcando en todo momento que es un novelista.

1.- Jusep Torres Campalans: Paradigma literario del artista de vanguardia

Max Aub nos da la verdadera clave del personaje novelesco, que no excluye muchas otras, cuando en las primeras páginas, a la vez que introduce los *anales*, llega a decir:

Faltan referencias al protagonista, a Picasso: las utilizadas en la biografía (Aub, 1958: 30).

Por tanto el protagonista tiene que ver más con Picasso que con ningún otro artista pero además, hay que resaltarlo, haciendo hincapié en el carácter español del gran artista, como acertadamente supo verlo Jean Cassou al presentar la novela:

Nous sommes faits au caractère international comme au caractère français de Picasso, mais nous ne savons rien, ou si peu, de ses attaches péninsulaires: or elles sont l'essentiel de ce génie singulier. Le livre de Max Aub nous contraint à nous placer dans une perspective ibérique pour le comprendre. Pêle-mêle avec des noms et des choses que nous connaissons, il en est vingt autres à quoi il est ici fait allusion et qui nous son étrangers. Or c'est là le véritable univers original de Picasso².

Puntualización muy oportuna, no olvidemos la indignación que produce entre los españoles encontrar a Picasso en las enciclopedias francesas como "artista francés de origen español", la que produjo en los años veinte la versión del Picasso francés de W. Unde³ o las palabras de Jean Cocteau afirmando el galicismo

2. Folleto publicado junto con el libro en la edición francesa de *Jusep Torres Campalans* en 1961. (Cortesía de Elena Aub, reproducido en apéndice).

3. Recordamos a éste respecto la reseña bibliográfica "Picasso y la tradición

de Picasso⁴. Es un tema que afecta personalmente a Max Aub acostumbrado a defender su españolidad a causa de sus apellidos ("se es de donde se hace el bachillerato", decía).

¿Cómo es *Jusep Torres Campalans*? Para responder a esta pregunta nada mejor que acudir al propio libro⁵. Hemos optado por romper el orden de la novela, ya de por sí "descompuesto", para plantear uno nuevo que nos permita situar y comentar el texto a los niveles que necesitamos.

Consideramos necesario relacionarla con el resto de la obra aubiana, con la biografía del escritor y con la documentación de que se sirve. Sin todos estos elementos poco más se podría hacer que ordenar y resumir sin comprender.

Para describir la vida y la obra del protagonista en la biografía, seguimos los pasos del propio escritor y establecemos el siguiente recorrido:

francesa: W. Unde", de Sebastiá Gasch, publicada en *La Gaceta Literaria*, 55, Madrid, 1-IV (367).

4. Gaya Nuño reaccionaba indignado (Gaya, 1950: 7).

5. Si bien es preferible utilizar la primera edición (Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, México, 1958), en algunas ocasiones utilizamos la primera en España (Barcelona, 1970) o la última (Barcelona, 1985) y, en caso de dudas, (París, 1966) y (New York, 1962). La edición italiana de 1963 fue localizada en última instancia. A todas éstas añadimos la madrileña (1975), menos utilizada. Hemos creído necesario manejar todas las ediciones para evitar erratas y errores o dudas en torno a las notas y para localizar la mayor parte de las ilustraciones.

2.- Descripción del protagonista

Una novela fragmentada en tantos retazos como la que nos ocupa llega a confundir todos los aspectos del protagonista, a desdibujar su imagen ante el lector. Para aclararnos, hemos decidido tratar al personaje ficticio como lo haríamos con un personaje real, ordenando separadamente todas las características. En la descripción del protagonista consideramos que una primera aproximación esencial consiste en abordar su origen, aspecto físico, carácter, estudios, si los hay, y los oficios que desempeña. Rasgos que, por sí solos, configuran una forma de ser.

2.1.- Origen

Sabemos que Jusep Torres Campalans nace el 2 de septiembre de 1886 en Mollerusa⁶. Esto abre las primeras interrogantes. 1886, como hemos visto, es un año clave, Max Aub es consciente del hecho y lo deja bien sentado en los anales. A través de la bibliografía de la que se sirve el autor conocemos los hechos que le hacen concebir la idea de esta fecha por las anotaciones que efectúa a pie de página. Así encontramos que Max Aub señala 1886 como la fecha de llegada de Van Gogh a París. Es también el año en que se publica *L'oeuvre* de Zola, acontecimiento que también aparece reflejado en los anales⁷. Ese mismo año nacen Oskar Ko-

6. A *Campalans* generalmente no le gusta hablar de su pasado, únicamente en 1955, en la conversación que mantiene con Max Aub en San Cristobal, comentará:

"Si me acuerdo de algo, es del campo, donde pasé mi niñez. Mollerusa y por ahí" (Aub, 1958: 285).

En otra ocasión aconseja a Picasso un viaje a España:

"ve a Gosol, a Sorribas, a Aspar o a Mirapol. No está lejos de la Seo. Un llano rodeado de montañas. El paraíso -le dijo Torres Campalans, que había recorrido el lugar siendo niño" (Aub, 1958: 129).

7. En la supuesta crítica de Miguel Gasch Guardia sobre Jusep de 1957 se cita a Zola:

"En 1886, cuando nace Torres Campalans, escribe Zola: "El movimiento de la

koschka y Constant Permeke, artistas predilectos de Max Aub en su juventud⁸. Koschka es especialmente religioso y este aspecto de su personalidad hay que tenerlo en cuenta en relación con las claves de *Campalans*. Ese mismo año nace también Diego Rivera con quien, a causa de su residencia en México, Max Aub tiene una especial relación⁹. También nace Roland Dorgelès, personaje que integrará la bohemia de Montmartre, que evocará posteriormente en sus novelas, y que Max Aub pudo consultar¹⁰.

También nace en 1886 Gutiérrez Solana, pero no aparece mencionado en los anales, aunque sí lo será en los textos críticos.

El nacimiento de *Jusep* constaba en los registros de la parroquia de San Este-

época es realista y positivista. (...) Tan neta formulación coincidía con la iniciación de una profunda reacción", y esta cita corresponde asimismo a otra formulada en la nota 4: *Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega*, Enrique Lafuente Ferrari, *La Torre*, Puerto Rico (n. 15-16), (1948). (Aub, 1958: 81). No es el momento de comentar la exactitud de las citas empleadas por el escritor, pero sí interesa resaltar que Max Aub elige este párrafo en relación con el realismo que, como ya sabemos, es una de sus obsesiones.

8. Sobre las preferencias estéticas de Max Aub en su juventud, entre las que se encuentran Kokoschka, Permeke y Chagall, recordemos las declaraciones de Pedro Sánchez en el punto dedicado al antisorollismo del cap. II.

9. En su casa de Euclides 5 tiene un retrato de *Diego Rivera* pintado por Si-queiros (véase cap. IV). Aunque Diego Rivera muere en 1957, un año antes de publicarse la novela, es presumible que Max Aub conociera sus escritos y, de forma directa o indirecta, sus leyendas y recuerdos parisinos. Es muy posible que Diego Rivera tenga parte de culpa en la leyenda negra de Juan Gris, como veremos en el cap. siguiente.

10. Seudónimo de Roland Lécavelé, de la Académie Goncourt. Nació en Amiens el 15 de junio de 1886. Después de estudiar en L'Ecole des Beaux-Arts, renunciará a los pinceles por escribir, siendo periodista de *Sourire*, la *Petite Semaine*, *Fantasio* y *Paris Journal*. Su primer gran "éxito" corresponde a una famosa "superchería" con la que se divirtió todo París. Presentó, con la complicidad de André Warnod, al Salón des Indépendants un cuadro firmado por el pintor Boronali que fue apreciado por los críticos, *Soleil couchant sur l'Adriatique*. La obra había sido ejecutada fijando un pincel a la cola de un asno (Salmon, 1956: 113). Es célebre su obra titulada *Les croix de bois*, testimonio sobre los combatientes publicado en 1919, pero Max Aub pudo tenerlo en cuenta sobre todo por las evocaciones sobre Montmartre que realizó en numerosas obras, entre otras *Montmartre, mon pays*, publicada en 1928.

ban, que fueron quemados en 1936¹¹. Sin embargo Max Aub llega a saber incluso el número del folio en que figuraban sus datos, el 17, gracias a la "prodigiosa memoria y documentación" de Jean Cassou¹², realizando un alarde historiográfico sorprendente. Así sabemos que los padres de *Jusep Torres Campalans*, Genaro Torres Moll y Vicenta Campalans Jofre (fig. 17), no eran de Mollerusa, sino de un pueblo cercano, Bellpuig, y tampoco eran estrictamente campesinos, puesto que trabajaban en una fábrica de aguardiente de cierta importancia. Aub nos facilita incluso las fotografías, que proceden del archivo fotográfico que elaboró en 1938 para que Malraux pudiera elegir los extras de la película *Sierra de Teruel*, pero que dentro de la narración quien las facilita es un hermano de *Campalans*, llamado *Miguel*, que supuestamente escribe al crítico de arte *Derteil* a raíz de la aparición de una noticia sobre el pintor en *Solidaridad Catalana* (Aub, 1958: 182).

Como era el quinto hijo de dieciseis, le envían al seminario de Vich, diócesis a la que pertenece Mollerusa, aunque es un pueblo de Lérida¹³. Conocemos a *Campalans* como católico acérrimo pero, a pesar de su religiosidad, sin que sepamos la

11. Primera alusión a la Guerra Civil Española, tema obsesivo en Max Aub. Siendo ésta una novela alejada de ese crucial momento histórico, se deja sentir su presencia en el carácter del artista, en las opciones políticas que aparecen y en numerosas "premoniciones". Por otro lado hay que hacer notar la coincidencia entre *Jusep Torres Campalans* y el último *Luis Alvarez Petreña* en este tema, ya que la pérdida de los "papeles" es el argumento que éste último utiliza cuando llega a Inglaterra para adoptar una nueva personalidad. Por ese motivo puede cambiar de nombre y Max Aub lo vuelve a encontrar en la clínica inglesa como *Juan de Covarrubias* (Aub, 1971f).

12. Jean Cassou, que nace en 1897 de madre española, colabora con Max Aub en la "legitimización" del *Jusep Torres Campalans* desde el privilegiado puesto de director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, en el que permanece de 1945 a 1965, y será pieza fundamental para documentar al pintor ficticio.

13. Los alardes de conocimientos geográficos de la zona son constantes. Max Aub tiene en su biblioteca libros sobre geografía española (vid. apéndices). Su conocimiento del terreno siempre se fundamenta en el trabajo de viajante que realizó durante años, recorriendo los pueblos y ciudades españolas de punta a punta, pero él, que siempre alardeó de mala memoria, a la hora de escribir sus novelas recurrir a una buena documentación.

razón, se fuga del seminario a los doce años¹⁴ (1898). Desde entonces tampoco existe ninguna relación conocida con su familia. El año que se fuga es 1898, año fundamental para la historia de nuestro país que define a la generación intelectual a la que pertenece el personaje.

2.2.- El misterio de su nombre

Max Aub comenta en la novela que la primera vez que oyó el nombre del pintor catalán fue en 1937:

Y recuerdo, melancólicamente -bajo el signo de Velázquez, el Greco y Goya- aquella comida, en 1937, en la que, sentado entre Bonnard y Vuillard, frente a Maillol, esperamos en vano a Picasso; y en la que oí -ahora lo recuerdo- por vez primera los apellidos de Torres Campalans.

- ¿Qué fue de él?

- Desapareció sin rastro. Tenía talento (Aub, 1958: 26).

Sería demasiado arriesgado tomar al pie de la letra esta declaración que parece más bien una referencia simbólica a distintos artistas aunque, eso sí, lamentando una ausencia probable de Picasso en lo que puede interpretarse como una melancólica o triste alusión de Max Aub a una mayor implicación del genial artista en el proyecto¹⁵.

Hay que tener en cuenta la apreciación de Estelle Irizarry acerca del origen del nombre de *Jusep Torres Campalans* ya que, gracias al poeta español Odón Betanzos Palacios, conoce la existencia de un libro curiosísimo titulado *El gran*

14. Aproximadamente la misma edad en la que Max Aub llega a nuestro país procedente de Francia. La formación religiosa de *Campalans* está en relación con la de José Gaos, en los dominicos de Oviedo, que marcó el anacoretismo de sus costumbres (Aub: 1970c: 76-77).

15. Por otro lado Picasso era capaz de aceptar una invitación cuando en realidad no tenía la menor intención de acudir. Según Gertrude Stein era necesario saber distinguir cuándo sus síes querían decir que no porque no sabía negarse (Stein, 1983: 16).

fraude franquista escrito por Manuel Torres Campaña, exiliado en México como Max Aub. Es un libro de ensayos sobre el "bluff" franquista publicado por el Instituto de Estudios Hispánicos en México, D.F., en 1957, un año antes que la novela que estudiamos. No resulta extraño que, a su modo de ver los apellidos catalanizados de Torres Campalans fueran inspirados por dicho compatriota ya que, según Estelle Irizarry, si una obra trata sobre el fraude franquista la otra se refiere al engaño del mundo del arte actual y, por lo tanto, tendrían alguna relación (Irizarry, 1979: 81). Por otro lado recordemos que entre los fundadores del Partido Socialista de Catalunya UNIÓN [U.S.C.] encontramos a un Campalans que da que pensar. Siendo éste un partido que se distingue por un abierto catalanismo que defiende el derecho a la autodeterminación de Cataluña y, que por su radicalidad, disgusta tanto al P.S.O.E como a la Lliga regionalista, tendría mucho que ver con el artista ficticio, no hay que olvidar que nuestro *Campalans* es también un acérrimo catalanista.

Hay otro aspecto muy pintoresco con respecto al nombre del pintor. En español José, en catalán Josep, Max Aub lo llama *Jusep* y ésto sólo tiene una explicación teniendo en cuenta que la pronunciación cerrada valenciana de Josep podría entenderse como Jusep, hecho que Aub explica en la novela de la forma siguiente:

Torres Campalans escribió siempre su nombre con *u* -Jusep, y no Josep, como lo pide su lengua-, basándose en el oído y su real gana; de acuerdo con su manera de ser. Respeté su empeñamiento (Aub, 1958: 18).

En México este nombre vuelve a sufrir otra transformación, tal como cuenta el librero de Tuxla a Max Aub:

Las vueltas que dan los nombres con los años. Al principio, hace de eso más de cuarenta, cuando llegó, se hacía llamar José Torres y firmaba José T. Le llamaron don José Te, luego don Jusepe y don Jusepe se le quedó (Aub, 1958: 13).

No es el único caso en que aparece este equívoco dentro de la narrativa aubiana. En *Campo de sangre*, se recoge una conversación de un valenciano que recuerda, al oír los bombardeos, su Valencia natal y el día de San José que se celebra con buñuelos:

- ¡El día de San Jusep! ¡Quina falla!

- ¿Dónde están los buñuelos? -contesta el otro.

Y un tercero:

- ¿Y tu madre?

El que habla es valenciano y en un solo cerrar de ojos volve a ver los buñuelos, hinchados, cuscurosos, redondos, lucientes, todavía empapados del aceite que resudan en brunos lamparones sobre los abultados sacos de papel pajizo (Aub, 1981b: 485).

Así pues, podemos deducir que el nombre de *Jusep* se debe al San José valenciano que, pronunciado como lo harían los campesinos más cerrados, sería *Jusep* y no José ni Josep. Max Aub, que sabía hablar valenciano, no lo escribía correctamente al haberlo aprendido de oídas más que de leídas (Prats, 1978: 12) y por tanto él mismo se identifica con su personaje en la forma de hablar. Por otro lado hay que tomar en consideración la posibilidad de que la elección de *Jusep* para el personaje del artista sea una más de las alusiones personales a José Renau, presente como interlocutor en gran parte de la obra maxaubiana y, pese al grave enfrentamiento de 1953, gran amigo de Max Aub, casi un hermano¹⁶, quien, después de colaborar con el escritor en el montaje de *Campalans* en 1958, marcha a Berlín ese mismo año. También es una alusión a José Gaos, modelo indiscutible del personaje como se puede apreciar en la evocación que Aub hace de él a su muerte (Aub, 1970c).

16. Véanse las cartas de Renau a Max Aub reproducidas en apéndices. (Leg. 12/18 A-B. Max Aub).

2.3.- Aspecto físico y carácter

En cuanto al aspecto físico, casi desde el principio, Max Aub describe a *Campalans* como un "recio campesino español", alto, fuerte, bien plantado. Le provee de una inteligencia natural alejada de las bibliotecas y la cultura basada en los libros. Un héroe identificado con el buen salvaje a la española, contrapuesto al anti-héroe que significó en su momento *Luis Alvarez Petreña*, como podremos ver en el capítulo en que estudiamos los antecedentes literarios dentro de la obra aubiana (cap. IX).

En Gerona, cuando suponemos que no tiene más que 14 años, Max Aub nos lo presenta con el siguiente aspecto:

Ya entonces, parecía un hombre, por la talla y el peso. Si salen buenos, los campesinos de mi tierra suelen ser así: como árboles, así sean alcornoques: tan abundantes en sus laderas. Y eso que su madre, de cara fina e inteligente, no era gran cosa. El padre sí: un roble. (...) Jusep Torres era un buen mozo, y lo hubiera sido más si no le hubiera entrado la ventolera de afeitarse la cabeza por amor de la higiene, que le inculcó un padre, en el seminario (Aub, 1958: 92).

Para el aspecto físico Max Aub tiene algunos modelos de su época que bien pudieron servirle de inspiración, por ejemplo el escritor Ivan Bunin, un auténtico artista revolucionario ya que fue el primer Premio Nobel después de la Revolución Rusa, a quien Genaro Lahuerta recuerda

alto y enjuto, con ojos azules y pelo rapado (en Campoy, 1979: 44).

también a José Gaos, "calvo joven" (Aub, 1970c: 77).

Pero a quien más se parece es al poeta Max Jacob, como veremos en las fotos del cap. VIII (fig. 20).

Pero sigamos con la descripción física del pintor:

Alto, fuerte, de grandes ojos oscuros, enormes manos, pies en consonancia,

había en él la potencia que sólo da la tierra a quien vive o ha vivido en relación directa con ella. Un "payés"¹⁷, hijo de "payeses", por mucho que, ya en ese tiempo, "las escrituras" le hubieran afinado (Aub, 1958: 93).

El vestirse de "payés" era el disfraz habitual del escultor Manolo (Pla, 1976: 215), sin duda un modelo más para *Campalans*.

El pintor no es un artista desaliñado a pesar del aspecto de campesino, mantiene una pasión desmesurada por la limpieza:

Su lavado de dientes llegó a ser famoso entre sus conocidos, no por repetido sino por tardado (...) Untaba el cepillo con pasta, de punta a punta y se restregaba, de arriba abajo, de abajo a arriba, de frente, el lado derecho, el lado izquierdo veinticinco veces en cada posición (Aub, 1958: 92).

Estos hábitos higiénicos eran propios de José Gaos¹⁸, gran amigo de Max Aub desde el bachillerato, con quien comparte el exilio mexicano, aunque también hay que tener en cuenta que el propio Max Aub, como alumno de la Escuela Moderna, tenía que tener muy en cuenta las cuestiones de higiene ya que era uno de los puntos fundamentales de la práctica pedagógica de Ferrer.

Pero continúa el narrador:

Se daba grandes chapuzones de agua fría, los mismos en invierno que en verano, para susto o escándalo de la mayoría (Aub, 1958: 92).

Estas costumbres, como decimos, responden al propio gusto por la higiene de Max Aub y sus amigos pues entre los artistas de la generación de *Campalans* que habitan en Montmartre a principios de siglo no se tenía muy en cuenta la higiene.

17. Un "payés" como Manolo Hugué.

18. Max Aub evoca en *Cadernos Americanos* el sistemático método con que se limpiaba los dientes:

"Pulcro en exceso, era espectáculo ver cómo se lavaba los dientes, pongamos por ejemplo: 28 veces el cepillo hacia arriba, 28 veces hacia abajo y, luego, el mismo número de veces a la derecha, a la izquierda, de frente, con mucha pasta dentífrica. Nunca fumó, bebió muy morigeradamente; de buen comer, pero medido; tan ordenado en el amor como en todo" (Aub, 1970c: 82).

El mismo Picasso utilizaba la bañera del estudio del Bateau Lavoir como almacén de dibujos y revistas, acorde con el desorden general de la casa. Estas inusuales abluciones con agua fría en todo caso tienen relación con Modigliani¹⁹, quien se mudaba siempre con su bañera en la que, muy aseado, se lavaba minuciosamente cada día con agua fría (Crespelle, 1983: 65-99).

Como hemos venido advirtiendo, identificamos estas posturas de extremado aseo con la "bohemia pulcra" que era del gusto de los amigos pintores de Max Aub, como llega a declarar Genaro Lahuerta, aunque el pintor ficticio adopte la apariencia del campesino y estos pintores "modernos" adopten la de dandys. A este respecto recordemos que para Ricardo Gullón, que describe la generación del 25, uno de los rasgos distintivos es que no simpatizan con el tipo de vida bohemia predominante en el Madrid de los años veinte y no en vano Max Aub tiene relación, al menos en los primeros años, con esa generación.

A Jusep algunos lo consideran aragonés, por lo tozudo. Max añade
es virtud de campesinos (Aub, 1958: 93).

Más adelante, cuando tratemos las opiniones sobre los movimientos artísticos de Max Aub en boca de *Campalans* y de otros personajes, veremos como hay una teoría sobre el

 cubismo como aragonés, porque Picasso lo inicia en Horta de Ebro, pequeña población cercana a Zaragoza (Pla, 1976: 125).

Pero no sólo eso, la línea de la modernidad que arranca de Goya también identifica las cualidades de los aragoneses con el genio, de ahí que Max Aub lo tenga en

19. Max Aub sin duda se apoya, entre otros, en André Salmon para la documentación y, aunque no tenemos constancia, es muy posible que conociera la obra *El vagabundo de Montparnasse: vida y muerte del pintor A. Modigliani* (1939). Sí podemos estar casi seguros de que conoce la película francesa *Montparnasse 19*, de 1957 y del director Jacques Becker, sobre guión de Henri Jeanson y Max Ophüls (que no aparece en los créditos), según la novela *Les Montparnos* de Michel Georges Michel (uno de los autores consultados por Max Aub para la documentación), y estamos casi seguros de que conoce la película, o al menos tiene noticias de ella, porque se estrena un año antes de publicarse *Jusep Torres Campalans* en México.

cuenta igualmente en el caso de Buñuel.

Si seguimos la evolución del personaje, cuando al seguir a la actriz Juana Muñoz a Barcelona se encuentra con que no es bien recibido, *Campalans* toma una resolución tajante y de inmediato, lo que nos da una idea certera de su carácter resolutivo y nada pendenciero. Sin embargo, Max Aub lo interpreta de forma distinta:

Jusep dio media vuelta, resolviendo inmediatamente el problema que, por otra parte, no dejaba lugar a dudas. Era así: serio y de una vez. Sin amor propio (95).

El amor propio, que correspondería al "orgullo", es tal vez una de las cualidades desaconsejables en el héroe que nos presenta Max Aub, poco habitual en el carácter del español estereotipado. Jusep resulta que no tiene orgullo, cualidad que le aproxima a algunos personajes del *Laberinto*.

Es en ese momento cuando conoce a Picasso y es Jusep quien paga "el vino y los caracoles" cuando pasean por Poble Sec. Permanece en la ciudad hasta que se le acaba el dinero

no era hombre de pedir prestado (100).

Esta cualidad de su carácter tal vez se pueda considerar autobiográfica por parte de Aub. Pedro Sánchez recuerda de Aub que era considerado un "diletante" porque disponía de dinero y lo gastaba por pura afición, mientras que ellos, Pedro y Genaro, carecían de él. (Prats, 1978: 32).

Por otro lado el narrador añade otra faceta:

Le mandaba su sentido del orden (100)

que volviera a Gerona, donde tiene ya una colocación. Estos detalles nos hablan de una persona responsable y enemiga de aprovecharse de los demás, al menos en su primera juventud, ya que cuando comparta la vida con *Ana María Merkel* habrá cambiado como veremos al tratar sus relaciones con las mujeres. Sobre todo nos informan de una persona independiente y autosuficiente. Son aspectos que resultan

dignos y apreciables para Max Aub, quien bien pudo haberse dejado llevar por ese mismo "sentido del orden" al optar por trabajar y no dedicarse por entero a la literatura a costa del esfuerzo familiar, por tanto consideramos que hay ocasiones en las que el escritor pone en el personaje cualidades que le son afines.

Es curioso advertir que, si bien en otros pasajes de la novela vemos una correspondencia entre *Jusep* y el escultor Manolo como apuntaremos llegado el caso, en este momento es todo lo contrario, ya que Manolo era conocido de todo el mundo por sus "sablazos" (Pla, 1976: 92, Crespelle, 1983: 77 y Stein, 1983: 125).

Max Aub también resalta que no es una persona para la que cuenten las clases sociales ni sus categorías, ya que cambia de oficio en múltiples ocasiones sin que el hecho de bajar su condición social le afecte lo más mínimo. Esta cualidad, a diferencia de *Luis Alvarez Petreña*, le sitúa en una posición mucho más popular. Sin embargo hay algunas contradicciones en su carácter y formación, si bien podemos considerar que Max Aub en estos casos recurre a anécdotas de contraste como recurso literario para, por un lado resaltar el aspecto estrambótico del personaje, y por otro lado hacerlo simpático a ojos del lector. Especialmente cómico es el relato de sus amores con Pepita Romeu²⁰, que nos habla de un *Campalans* a la an-

20. Su segundo gran amor en Gerona es la hija de un registrador de la propiedad de Flasá. *Campalans*, al viejo estilo romántico, nunca declarará su amor a la chica, a la que ama platónicamente y a la cual sigue por la calle. Enterado de las relaciones adúlteras de su futuro suegro, D. Miguel Romeu, le monta tal escándalo en el Casino que se llega a pensar que en realidad quien le interesa es la joven querida del Sr. registrador. Pero no contento con este hecho, todos los sábados durante dieciocho meses le envía una tarjeta postal -al padre-, en blanco, ya que consideraba indecoroso dirigírselas directamente a su "prometida". Con este hecho coloca al maduro don Miguel en una situación bastante comprometida y jocosa, ya que nadie, excepto *Campalans* y su amigo Enrique Beltrán, conoce el verdadero fin de tal constancia.

Estas anécdotas son propias de José Gaos quien, efectivamente, escandalizó a lo más conservador de la sociedad valenciana reunida en el casino *Agricultura*, llamando a su "señor padre" a la entrada del salón grande para

"reprocharle en voz alta, duramente, sus relaciones ilícitas con una encoquetada dama citadina, con partícula para mayores señas, (...); a don José, notario emérito de la ciudad...!" (Aub, 1970c: 80),

e igualmente enamorado de Cristina, una de las hijas de Cecilio Pla, dio en enviar cada martes, desde la Estación del Norte y en compañía de Max Aub, una tarjeta postal dirigida al "padre de la amada", sin más texto que la fecha. Aub

tigua usanza, seguidor de las costumbres románticas y caballerescas, "un hombre de otra época" que resulta ridículo en la actual. Estas actitudes, que parecen corresponder a alguien que extrae su información y su ideal de comportamiento de los libros, se contradice con la imagen del "buen salvaje" que posee una erudición "nada libresca" y que Max Aub se molesta en construirnos.

Cuando ya en París convive con *Ana María Merkel* sorprendentemente no le incomoda ser mantenido por ella, rasgo verdaderamente inusual en un hombre español (salvo Manolo) y que se contradice con la postura de su primera juventud en Barcelona cuando se dice de él que "no era hombre de pedir prestado", claro que mucho antes Max Aub nos había alertado a este respecto cuando comenta que Jusep carece de amor propio.

Ya hemos visto que la actitud con respecto a la bohemia era la misma que compartían los artistas "modernistas" entre los que se encontraba el joven Max Aub, Genaro Lahuerta o Pedro Sánchez. Lahuerta decía a este respecto:

No aceptaba la bohemia al uso; rehuía de ella y de todo aquello que hacía dudoso lo limpio, tan compatible, a pesar de todo, con la penuria. Coincidió con una frase de Balzac "Hay dos miserias que se distinguen y excluyen entre sí, la que arrastra mugre y la que limpia" (en Campoy, 1979: 43).

Esta es la misma "bohemia pulcra" de Jusep, aunque el pintor ficticio adopte la apariencia del campesino y estos pintores "modernos" adoptaran, en cambio, una apariencia de dandys.

Sin embargo las costumbres de pasearse desnudo por el departamento que comparte con *Ana María* en París cuando llega su medio hermana *Juana Goldstein* (Aub, 1958: 164), son costumbres que le identifican con Picasso.

En París, hacia 1906, el aspecto de campesino pasa a ser el de un obrero:

Siempre vistió de cualquier manera, generalmente con un jersey de lana, de

recuerda la furia del pintor al recibir la malhadada tarjeta cada ocho días

"Lo aproveché en una novela -no recuerdo cual-"
diría (Aub, 1970c: 80).

cuello alto, traje de pana, hasta roerlo con el uso. El vestir como obreros algunos artistas -no sólo Picasso, ni Torres Campalans- representó, entonces, algo más que necesidad o gusto: la expresión de un sentido político, toma de partido por la clase desheredada, protesta contra el orden imperante. No una moda: las extravagancias románticas estuvieron enquistadas en la burguesía, el dandysmo de algunos escritores de fin y principio de siglo concuerdan con el modernismo -entendido a la española. El traje puritano de Unamuno, el desaliño de Baroja, el paraguas rojo de Azorín, el vestir obrero de Picasso y Torres Campalans señalan ciertos aspectos de la generación del 98 (Aub, 1958: 121).

Evolución de las costumbres análogas a la vivida por el propio Max Aub durante la II República. No podemos dejar de pensar en los ejemplos que el propio Max Aub tiene en los "artistas obreros" y "artistas campesinos" surgidos directamente del pueblo como fueron el poeta Miguel Hernández o el escultor Alberto. Para esta descripción Max Aub tiene en cuenta algunas fotos de Picasso de 1904, en las cuales muestra la misma apariencia que *Campalans*.

Lo cierto es que hacia 1900 las vestimentas de los artistas parisinos eran muy variadas, algunos se ajustaban aún a los descritos por Murger y otros mantenían algunos disfraces folklóricos: capas y sombreros de mosquetero, chalecos bordados, zuecos. Incluso algunos iban descalzos y con una cinta en los cabellos como Van Dongen que adoptó esta apariencia antes de vestirse de nuevo como los pescadores de Zelanda. La moda predominante estaría inspirada en el estilo militar, con chaqueta recta, grandes botones y pantalones de pana ceñidos en el tobillo. Picasso inventó nuevos estilos marcando las distancias con respecto a los pintores académicos de la Butte. En 1904 su forma de vestir sería como la de los mecánicos, con mono azul, camisa roja con lunares blancos, cinturón de franela

roja y alpargatas de esparto procedentes de España²¹. Braque también se sumó al mono pero alternaba con el estilo inglés que combinaba según las leyes *fauves*. Unido a la forma extravagante de vestirse, venía la forma del cabello que era también muy variada (Crespelle, 1983: 38-39).

Especialmente significativa es la anécdota referida por Gertrude Stein acerca de la vestimenta de los artistas y de Picasso, aproximadamente en 1905-1906:

No hace mucho tiempo, alguien se lamentó de lo bien que vestían los pintores del momento y de cuán triste era que se gastaran el dinero en las sastre-rías. Picasso rió, y dijo: "Tengo la certeza de que los trajes de moda que llevan les cuestan menos dinero del que nosotros pagábamos por nuestras ropas desastradas y vulgares. No puede siquiera imaginarse lo difícil y caro que era, en aquellos tiempos, encontrar prendas de "twed" inglés, o imita-ciones francesas, que presentaran el aspecto desastrado y vulgar que nos gustaba" (Stein, 1983: 68).

Por lo que fácilmente puede deducirse que la apariencia de un artista es parte integrante de su imagen y forma de vivir, y es tan importante porque es represen-tativa de su actitud vital, política y profesional.

2.4.- Formación y nivel cultural

Campalans inicia su aprendizaje en un seminario, del que escapa en 1898 sin que sepamos la razón ya que el "narrador" la desconoce (lo que es significativo es la fecha). Tampoco sabemos por qué motivo Max Aub sitúa la edad del cambio en los 12 años, aunque podemos apreciar cierta proximidad a la suya propia cuando llega a Valencia en 1914²². Sobre sus conocimientos, como ya hemos comentado, Max

21. De esta guisa sale a recibir a Gertrude Stein la primera vez que ésta acude a su estudio en Montmartre (Stein, 1983: 29).

22. Max Aub llega a Valencia procedente de Francia a la edad de 11 años aproximadamente.

Aub nos informa que "tenía una erudición nada libresca" (Aub, 1958: 91), dejando entrever que una erudición libresca sería pedante y desaconsejable, pero no el conocimiento "natural" de extracción popular que se supone en *Campalans*. El contraste entre las dos erudiciones se puede apreciar en su justa medida si recordamos el tratamiento dado por Max Aub a *Luis Alvarez Petreña*, quien, una y otra vez, confiesa confundir sus sentimientos o no reconocerlos por culpa de la literatura. En el diario dedicado a *Laura*, confiesa:

¡He leído tanto que no sé si te quiero! (Aub, 1971f: 16).

Y más adelante dice:

Y estoy podrido de literatura²³.

No es el único que piensa así, también *Laura*, la mujer por la que se "suicida" el personaje, declarará en una carta a su verdadero "amante" secreto:

huele todo demasiado a literatura, a "podrido", como decía Hamlet (70).

En el caso de *Luis Alvarez Petreña* se puede entender el hastío como una declaración de desesperación del fracasado que no ha podido triunfar:

Me he pasado la vida esperando una ocasión. Estaba seguro, y lo estoy, de que si se hubiese presentado no la iba a desaprovechar. Pero no ha llegado, y aquí me quedo con mi vida idiota, idiota y pesada, pesada, de grueso burgués amaestrado (60).

Sin embargo llega a la conclusión de que no hay nada que hacer si no se tiene

23. (Aub, 1971f: 24). Hay que hacer notar, además, que la idea del exceso de literatura como "siniestra infección" contagiosa y maligna para quien pretende dedicarse a la práctica de las artes plásticas también era denunciada por el escultor Manolo Hugué refiriéndose a Maillol y a su época (Pla, 1976: 218). Hay que tener en cuenta que, durante la primera parte del siglo XIX, los pintores se embobaron de literatura y los escritores trataron de emular a los pintores, sin embargo con el impresionismo cambió el panorama ya que la pintura deja de inspirarse en la literatura que será sustituida por la fotografía (Praz, 1981: 178). Hay que prestar atención al término de podrido. En la novela de *J.T.C.* se refiere más a los homosexuales. Max Aub aprovecha para informar que de ahí nació la costumbre de llamar a los invertidos putrefactos, cosa que no tiene nada que ver con la intención que pondrían años más tarde García Lorca, Buñuel y su grupo, pues llamaban putrefacto a lo burgués o mediocre, como efectivamente aclara Max Aub (Aub, 1958:1 23).

talento:

Todo lo que no es fácil en este mundo no vale la pena. Me dan lástima esos forzados que, a horcajadas en el idioma o en las notas, se creen construir un mundo particular. Todo el que no sepa cantar, torear o correr porque sí, por la gracia del mundo, que abandone, como abandono yo. El esfuerzo no es nunca creación verdadera, sino remedo de lo vencido. Y si uno se tiene que conformar con nacer rubio, alto, feo o bonito, ¿por qué no se han de conformar ...? (66).

Esta idea del talento innato, tanto en literatura como en pintura es propia de Aub, quien la repite en numerosas ocasiones y que, por otra parte, en la introducción a la primera edición de esta obra, de 1934, llega a decir:

Leyó mucho en sus últimos años, pero nunca lo bastante para adquirir una cultura suficiente que le sirviera de fundamento verdadero. (...) En literatura le sucedió lo propio, desigual en extremo, como lo podrán apreciar los que lean sus líneas; vivió preocupado por alcanzar una posición literaria envidiada, más que envidiable, y no supo ocultar su pensamiento respecto a ello. Movía a lástima al capaz de sentirla, y a burla a quien se hallaba en sus mismas condiciones (...) Cien veces suenan a falso las confesiones de L. A. P.; cien veces el hombre repleto de literatura lanza palabras que él advierte huecas, con el solo fin de ver su resultado en el lector (...) Pero esta misma lucha desesperada por alcanzar al que lee por todos los medios tiene un acento dramático, que no sé si el conocimiento personal del autor me ayuda a percibir (10-12).

La sabiduría natural de Jusep se centra en todo lo relacionado con el mar y sus industrias, conocimiento que le viene de su estancia y trabajo en Palamós, y en la manera de preparar las setas, como por ejemplo los "muxarnóns"²⁴, alarde

24. Esta faceta es la que le abriría el corazón de los chamulas muchos años después en México. Lo que se puede entrever también es el enorme conocimiento gas-

gastronómico que resulta apetecible a los gustos de Max Aub.

Otra de las características que emparentan al personaje con el propio escritor es su afición a escribir. Jusep a sus catorce años escribe versos (Max Aub escribe poemas en español al año de llegar a Valencia). El "investigador" Max Aub llega a ver el manuscrito de dos sonetos y una canción escritos por el pintor, además de averiguar que *Campalans* llega a pergeñar una comedia. Sabemos que Max Aub siempre se consideró más ligado al teatro que a ninguna otra de sus facetas literarias por lo que este aspecto, indudablemente, tiene que resultarle especialmente simpático.

Curiosamente esta faceta del pintor-escritor también le emparenta con uno de los artistas favoritos de Max Aub, al menos en su juventud, Oskar Kokoschka quien, nacido el mismo año que Jusep y con la misma pasión religiosa, publicó, entre otros trabajos, el drama *Asesino, esperanza de las mujeres* en 1910, considerado como el primero verdaderamente expresionista, y *La esfinge y el espantapájaros* en 1917, uno de los grandes éxitos del movimiento. Sin embargo no hay que olvidar tampoco los poemas de Picasso o los del propio Manolo, modelos igualmente indiscutibles.

Gran parte de su formación la adquiere *Campalans* a través de folletos y prospectos. *Cómo llegar a ser viejo* y *Cómo ser un hombre saludable* son dos ejemplares mencionados. Estos folletos higiénicos nos recuerdan los textos divulgativos de la Escuela Moderna de la que Max Aub formó parte al llegar a Valencia. Eso sí, Aub resalta del pintor que las buenas maneras, como en un buen salvaje que se precie, le traían sin cuidado.

tronómico que posee el mismo Max Aub, conocimiento del que hace alarde en toda su obra, por ejemplo en el pastel de pichones que se describe en *Deseada* (Aub, 1973: 49) o los alardes de conocimientos hortícolas de *Fábula verde*, aunque tan importante como el conocimiento de los vegetales es la buena armonía de los términos y los nombres, cuidadosamente escogidos y enumerados. En *Luis Alvarez Petreña*, obra que tiene tantas relaciones con *Jusep Torres Campalans*, el poeta Rafael Méndez Bolio nos informa de las excelentes recetas de la *cochinilla pibil en su propia salsa*. Todo es reflejo del conocimiento gastronómico del escritor como se puede observar en el diario español *La gallina ciega*.

Su formación y sus teorías acerca de la vida sexual le vienen, curiosamente, de su aprendizaje en el seminario, así como su libro "de cabecera", *La vida matrimonial* del padre Garibay. Es de resaltar el humor de Max Aub al hacernos ver como, pese a su castísimo origen y venerable misión, estos textos pueden llegar a ser escandalosos si se exponen sin el debido recato, tal como hace el protagonista. Max Aub debía conocer estas contradictorias cualidades de los textos religiosos especialmente, ya que lo señala en otras ocasiones de fragmentos de la *Biblia* como el "Cantar de los cantares".

Enrique Beltrán, amigo de *Campalans* en Gerona, nos informa de un nuevo aspecto que sin duda lo debe hacer simpático a los ojos del lector, es su gusto, su curiosidad por la cultura, que hace posible la amistad entre los dos a pesar de la diferencia de clases. Gusto por la cultura promovido en la II República y en la Guerra Civil por el bando republicano. Una cultura nueva, no tradicional, capaz de unir a los hombres sea cual sea su estracción social.

Un rasgo característico del pintor es la ingenuidad y en algunos casos la ignorancia virginal propia del ser "alejado de la civilización". Este es el rasgo que resalta en una curiosa anécdota: Cuando llega a Barcelona, siguiendo los pasos de *Juana Muñoz* -su primera novia-, que finalmente le rechaza contundentemente, *Campalans* se decide por aprovechar el viaje y visitar la ciudad, pero

No se le ocurrió comprar guía o plano, ignorando que existieran tales facilidades (Aub, 1958: 95).

Por un proceso forzosamente lógico, ya que aún no había comenzado siquiera a pintar, se le ocurre acudir a la Escuela de Artes y Oficios y, al encontrarsela cerrada, a la casa de uno de los profesores. Esta estafalaria ingenuidad es la que le lleva inopinadamente a trabar amistad con Pablo Picasso. (La naturaleza de esta relación tiene cierto parecido con la establecida entre Picasso y el escultor Manolo).

Al volver a Gerona completa su formación a través de los textos y las conversaciones de *Domingo Foix*, el anarquista factor de la estación. Las reuniones de anarquistas serán desde entonces su única "escuela". Al romper con él, sin apenas darse cuenta de la razón acaba en París. Allí va a parar a una húmeda habitación de planta baja. Los dueños, valencianos, revendedores de naranjas, son de Cullera,

el hecho de que el recién llegado sólo hablara catalán les pareció suficiente garantía (Aub, 1958: 114).

Lo que quiere decir que ni sabía demasiado español ni tenía idea de francés. Este nuevo dato acerca de su cultura o incultura lingüística vuelve a parecer contradictorio pues, según hemos visto más arriba, tenía que ser un hombre de cierta cultura elemental. El desarrollo en el aprendizaje de los idiomas nos dará una nueva medida de su capacidad intelectual, así, pronto (1906) escribirá a su amigo Enrique Beltrán Casamitjana:

los franceses también son de cuatro o de seis pisos, según sean del sur o del norte. Me cuesta bastante entenderlos: hablan un francés raro, para despistar. Me comprenden mejor los del sur. Pero dentro de poco creo que el idioma no se me resistirá (178).

Max Aub al principio de la biografía había dicho que

no era hombre de muchas palabras, por lo menos desde que pisó tierra francesa (...) tal vez porque nunca dominó el idioma (93).

La ignorancia del idioma y la incultura de los primeros momentos viene inspirada igualmente en la leyenda picassiana.

Sin embargo veremos, a través de las discusiones artísticas que mantiene, que estas afirmaciones son convencionales y siguen una idea premeditada de lo que debía ser el carácter del artista, que indudablemente se tiene que ajustar a un patrón popular sin refinar por las buenas costumbres burguesas ni la cultura. A

la hora de discutir, quien discute sobre cuestiones artísticas, como veremos más adelante, podría ser el propio Max Aub.

2.5.- Oficios

Desde niño, al escaparse del seminario en 1898, Jusep comienza a trabajar en diversos oficios: mozo de una fonda, cartero, escribiente en una notaría o en el despacho de una compañía de minas de San Juan de las Abadesas. Como no es hijo de burgueses trabaja siempre que es necesario.

A los 15 años se enamora de *Juana Muñoz* y pierde el empleo por seguirla a Barcelona, donde se queda hasta que se le acaba el dinero. Al volver a Gerona trabaja como sustituto de cartero, mozo de cuerda en la estación y en la Fonda del Comercio. Max Aub resalta que el personaje no tiene en cuenta las categorías laborales, lo que resulta ser un rasgo más de su anticlasismo.

Una vez en París trabaja primero como mozo en les Halles, mercado cercano a su alojamiento. En este primer asentamiento recorrerá la rue des Prêcheurs, el Mercado Central, la rue Rambuteau, Saint Denis y Pierre Lescot, hasta que obtiene algún humilde encargo pictórico, como rotular las letras de una "Vannerie, Brosserie" y una "Epicerie en Gros et Detail" (Aub, 1958: 178-179).

Cuando conoce a *Ana María Merkel* y convive con ella no vuelve a trabajar. Pasa a ser un mantenido hasta que, al caer su compañera enferma, se ve obligado a ejercer de "hombre anuncio", empleo también significativo, descrito por Victor Serge en sus memorias (libro utilizado por Aub en la documentación), utilizado por uno de sus amigos y también utilizado por Breton portando un texto de Picabia en una célebre velada Dadá realizada en el Theatre de L'Oeuvre de París el 27 de marzo de 1920.

En México al principio de llegar allí sabemos que trabaja en la plantación de los "Hamburgo" (amigos de *Ana María*) en un puesto similar al de encargado o capataz, no parece que se lo tome muy en serio. Al irse con los chamulas no se le

vuelve a conocer oficio alguno y eso que le llegan a ofrecer un puesto prácticamente "oficial" como intermediario entre los indios y el gobierno, pero su naturaleza anarquista lo rechaza.

Nos parece observar una contradicción en la personalidad ficticia creada por Max Aub, pues si bien en su etapa española se resalta su prurito independiente y trabajador al que no le gusta vivir a costa de los demás, al trasladarse a París y formar parte de la bohemia artística pasa a ser todo lo contrario, un personaje al que no le importa vivir de las mujeres.

3.- Generación a la que pertenece

En la crítica de *Miguel Gasch Guardia* que reproduce Max Aub, publicada supuestamente en *L'Abat-Jour* en agosto de 1957, se le clasifica claramente como integrante de la generación del 98:

Con la edad de Oscar Kokoschka y de Permeke, pertenece a la generación de los epígonos del 98: la de Azaña -1880-, tal vez más noventiochista que sus muy pocos mayores. ¿Quién separará, el día de mañana, al Pérez de Ayala, Ortega y aún a *Ramón*, de los Machado, de Baroja, de "Azorín"?

La generación del 98 es algo más que la invención de un paisaje desnudo. Es el interés por el pueblo, el desencanto de las posibilidades científicas rentadoras. La literatura del 98 es triste, agobiada, como son tristes, agobiados y agobiadores los cuadros de Picasso de 1900 a 1905 (Aub, 1958: 81).

Y se habla de las relaciones de *Campalans* y los del 98 con Ortega. Así se dice claramente:

Ignoro si Picasso o Torres Campalans leerían a Ortega los primeros años del siglo. ¿Quién condena, en 1906: "la literatura de decadencia que se desentiende de todos los intereses humanos y nacionales para cuidarse sólo del virtuosismo estimado por los entendidos, iniciados y colegas del arte? Ortega, que escribe entonces: "Me atrevo a decir que todo arte tiene que ser trágico porque la suma realidad es el dolor".

¿Qué hacen Picasso y Torres Campalans sino eso mismo? Ortega, desde luego, no era entendido en pintura. Va a creer encontrar sus conceptos realizados donde menos debía: en Zuloaga, el virtuoso. No era la pintura del vasco la que correspondía entonces a los arrebatos del ensayista, sino la de Picasso, que no conocía. Ahí tropezamos con su gusto de gran señor, que tantos trapiés le hará dar. Y con lo español, que se lo lleva todo por delante.

Pero no era Zuloaga "el pintor español que alcanzó a significar en su generación -la del propio Ortega- el intento de renovar el realismo"... (Aub, 1958: 82)²⁵.

En otras ocasiones se establecen estas relaciones generacionales dentro de la novela, por ejemplo, cuando el mismo *Jusep*, en conversación con Aub en 1955, rememora sus orígenes catalanistas, alejados de la generación del 98, algo ajena por centralista y castellana:

Lo del 98 no afectó a Cataluña. Le habían pegado una paliza a España, no a nosotros. (...) Por eso la pintura y la literatura catalana del 98 es más alegre, tiene más vida que la de Madrid. De hecho, de aquella época no quedamos más que Picasso y yo. Mateo Soto murió hace poco en México, en la capital. Lo supe por el librero de Tuxtla. Era un buen hombre. Según me dijo es la única persona que Baroja trata bien en sus memorias (Aub, 1958: 271).

¿Cual es la impronta de la generación que impregna tanto a Picasso como a *Campalans*?: la pobreza, los desheredados, las prostitutas, los pobres, toda una temática que se adopta a principios de siglo pero que en la obra de *Jusep* no se detecta, a pesar de pronunciarse a su favor:

Nonell nace en 1873, Picasso en 1881, Gutiérrez Solana como Torres Campalans en 1886. Todos con una base común: la impronta de la generación del 98: el interés por los pobres, por los desheredados. Lo que no le sucedió sino esporádicamente, por ejemplo, a Zuloaga, nacido en 1870 y entregado al éxito económico que sólo pueden otorgar las clases privilegiadas (Aub, 1958: 79).

Y más aún, se dan las claves históricas de la generación del 98, la formulación de una España distinta:

25. En este punto se incluye una cita a pie de pág. que corresponde al artículo de Lafuente Ferrari "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega", *La Torre*, n. 15-16, Puerto Rico, 1948, (citado incorrectamente por Max Aub). Aub añade en el mismo texto:

"Este artículo [de Ortega] -publicado en 1911- es una defensa brillante sin saberlo del cubismo" (Aub, 1958: 82).

Aun combatiendo la *España negra*, la generación del 98 está con ella. El impacto de la derrota militar, el pasar del vivir confiados, entre los restos de un pasado glorioso, a la evidencia de una total bancarrota, vencidos sin atenuantes por un país nuevo, al que se trataba despectivamente de "engordadores de cerdos", hizo que escritores y pintores prestaran atención a los parias, símbolo de lo que, para ellos, había venido a ser el país. Única esperanza de renuevo. El anarquismo correspondía perfectamente a ese modo, y anarquistas fueron "Azorín", Maeztu, Bueno, Baroja y tantos más, entre ellos Torres Campalans (79).

Son muy interesantes las alusiones filosóficas y científicas que surgen en la novela como sustratos ideológicos tanto de *Campalans* como de la generación a la que pertenece y, lo que es más importante, el apoyo científico a las nuevas prácticas artísticas como el cubismo.

Nietzsche²⁶ es el filósofo que más influye en la generación del 98, no falta una mención en *Jusep Torres Campalans* para él, suponiéndole Aub una lectura tardía (1913-1914) que le hace evolucionar hacia posiciones spenglerianas²⁷. Es curioso que Max Aub conceda esta capacidad al pintor cuando ni siquiera se habla de este tema al estudiar a Picasso, y eso que tanto Nietzsche como Freud eran autores de moda en París, tal y como nos cuenta Manolo el escultor. La influencia de

26. Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) reacciona contra el positivismo adoptando el aspecto de una reacción general contra la ciencia y el racionalismo, a pesar de estar influido por la concepción darviniana de la vida. Arremete contra la tiranía de la razón y la moral tradicional para aceptar la vida tal como es. Apuesta por un superhombre, filósofo del futuro, dominador de la historia, situado más allá del bien y el mal. (Geymonat, 1985: 290-291). La influencia de este pensador entre la generación del 98 fue muy profunda, pero no vamos a extendernos sobre el tema, para ampliar conocimientos vid. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, 1967.

27. Oswald Spengler (1880 - 1936). Describe la historia como una sucesión de culturas, en las que la fuerza es el único factor que determina la preeminencia de unas sobre otras. A partir de estas bases se profetiza el "ocaso de Occidente". En sus últimos años llega a saludar al régimen nacionalsocialista alemán (Geymonat, 1985: 274-275). El estudio de la influencia de este pensador sobre Ortega y su generación está por hacer.

Nietzsche en los pintores españoles se establece sin duda a través de escritores como Ortega o Unamuno, no directamente.

Dentro de la novela se subraya la función de Bergson y Planck que, según *El Sabio*, cambian la concepción del mundo y las corrientes dentro de la Filosofía dando cobertura al *nuevo arte*²⁸.

no se dan cuenta de que, con su Bergson y otros candidatos a lo que no tiene contorno ni fin, están echando a perder el mundo tal como lo tenían construido... Claro, tú no has oído hablar de la teoría de los "cuanta", ni de mi amigo Planck. Pero créeme: el metro, ese patrón al que habían llegado después de tanto pensarlo, esa ancla salvadora, ya no sirve. Dentro de pocos años importará lo que ha nacido con nosotros: la cuarta dimensión: el tiempo. Lo que tenéis que hacer es pintar teniendo en cuenta eso: que nada está ya a nuestra medida: medirlo todo de nuevo (Aub, 1958: 131).

Se supone que, a través de *El Sabio*, tanto Picasso, Gris o Torres Campalans están al corriente de las últimas corrientes científicas y filosóficas.

Es muy interesante acudir a otro personaje carismático creado por Max Aub para conocer el alcance de la influencia que Max Aub reconoce a Nietzsche, así es en *Luis Alvarez Petreña*, en el último cuaderno del escritor ficticio (1965), donde Aub habla del filósofo en la nota que incluye como comentario al poema de su "amigo"

"Toda voluptuosidad/ quiere su eternidad./ Cualquier pena dice: pasa./ ¡Viento profundo, profunda eternidad! (1) L. A. P. no podía creer que nadie se dejara engañar, sobre todo, ahora que los vientos vuelven a ser favora-

28. De nuevo Romero Brest cuando dice, hablando del cubismo:

"A más de cuarenta años (escrito en 1952) de las primeras obras de Matisse, a quien siguieron Derain, Marquet, Van Donger, Vlaminck, Friesz y otros, es fácil darse cuenta de que la importancia del *fauvisme* residió en el empuje feroz de sus animadores para liquidar lo que quedaba de sentimentalismo romántico en la pintura, creando formas que no respondían más al conocimiento empírico o racional, sino a una especie de adivinación o intuición de la realidad, eternamente móvil y cambiante, como enseñaba entonces Bergson" (Romero, 1986: 16).

bles a Nietzsche. Pero así no hablaba Zaratustra. L. A. P. trastueca el orden de los versos y traduce, más bien inventa, lo de "viento profundo", que no está mal, como tampoco la combinación de tres octosílabos y un alejandrino, rimados AABA.

Lo curioso es que el poema original se llama *Canción ebria* y que los tres poemas que están al final de la primera parte de este libro, me consta, mejor que a nadie, fueron escritos por su autor en estado de total ebriedad. Es curioso señalar esa posible influencia nietzscheana en Luis Alvarez Petreña, a menos que se tratara de una casualidad, ya que pude enterarme que oyó, unas semanas antes de morir, la *Tercera sinfonía*, de Mahler, que utiliza el original de Nietzsche, seguramente reproducido en el programa del Albert Hall./ M. A. (Aub, 1971f: 188).

Esto supone un alarde de cultismo por parte de Max Aub en la línea de la "cagarrita literaria" que tanto parece detestar, pero que le separa de "esa generación" (se supone del 98) que se ha creído bajo la influencia nietzscheana pero que en realidad no ha llegado a entender al filósofo. Esto es lo que ocurre con la generación del 98 a la que pertenece *Campalans*, sin embargo es de señalar que en realidad este filósofo no aparece más que mencionado, Max Aub no ahonda en la problemática.

Hay un escritor al que Max Aub concede un valor excepcional, es el escritor y poeta Blaise Cendrars²⁹, el ídolo de *Luis Alvarez Petreña*, quien se identifica con él, aunque no es difícil adivinar por la descripción de su vida que quien realmente se identifica con él es el propio Aub. A Cendrars le supone un carisma "desconocido": prácticamente inspirador del cubismo cuando afirma:

29. Seud. de Frédéric Sauser Halle (1887 - 1961). Llevó una vida errante, viajando por todos los continentes. Escribió numerosas novelas, muchas de ellas de carácter autobiográfico, de aventuras y temas exóticos. Trabajó también en el campo cinematográfico, como guionista y como ensayista. Ejerció una gran influencia sobre Apollinaire y los surrealistas. Es un modelo, incluso físico, para Max Aub.

Es el que reveló el arte negro a Picasso y a Campalans (Aub, 1971f: 179).

Finalmente resaltar que es cierto que a Picasso se le considera de la generación del 98 y que su relación con ella proviene fundamentalmente de su estancia en Madrid en 1901, la creación de la revista *Arte Joven* y la convivencia con Baroja, Martínez Ruiz, Valle-Inclán, Bargiela y una pléyade de escritores y artistas de segundo orden imbuidos de simbolismo, anarquismo, nihilismo e ideales regeneracionistas. Esta estancia en Madrid, que marcará profundamente al joven Picasso para el resto de su vida (Herrera, 1992: 160), no aparece reflejada para nada en la novela de Max Aub pues, si bien se menciona en ella la colaboración en la revista *Arte Joven* al igual que la obra de Ricardo Baroja *Gente del 98*, no se produce ninguna reflexión, y *Campalans* nunca viaja a Madrid por lo que su inclusión en la generación del 98 es por identificación con Picasso.

4.- Localización geográfica

El pintor nace en Mollerusa, estudia en Vich, trabaja en Gerona, visita Barcelona, vuelve a Gerona y de allí escapa a París a los 20 años (nunca pasará por Madrid). En París es donde desarrolla la mayor actividad, visita museos, los barrios artísticos, realiza algunas excursiones... En 1914, a los 28 años, emigra a México, escapando, desencantado, de la guerra europea. Allí se establece en una región recóndita entre los indios chamulas, donde muere hacia 1956. Pormenorizadamente los lugares en los que se desarrolla su vida se exponen a continuación.

4.1.- Lugares en los que se desenvuelve Jusep en España

Primero, como hemos visto, nace en Mollerusa, Lérida, y después estudia en Vich, Barcelona, pero ni de uno ni de otro lugar obtenemos otra cosa que el nombre. De Mollerusa apenas un recuerdo, del campo, y con respecto a Lérida, de la que Aub le pregunta en 1955 en San Cristóbal, obtenemos la siguiente respuesta:

Lérida es otra cosa. Una ciudad, como hay muchas (Aub, 1958: 285).

Por alguna razón Aub pregunta y Jusep no quiere responder gran cosa. El itinerario seguido por *Campalans* se puede seguir mediante la il. 11

Cuando se fuga del seminario acude a Gerona, donde vive de 1898 a 1905. Pasa unos meses en Palamós y trabaja en una compañía de San Juan de las Abadesas. Sin embargo es Gerona la ciudad que más se describe en esta parte inicial de su biografía ya que, como dice Max Aub, se le queda grabada, junto con el Ter y el Oñar, los ríos cercanos, e influye en su pintura por la tendencia general de la ciudad a la verticalidad, según la cita del supuesto *Luis de Tellier* (Aub, 1958: 180 nota 1):

De Gerona le quedó a Torres Campalans un recuerdo imborrable (1). No es

Sena, sino el Ter y el Oñar eran las corrientes que llevaba en el sentir. Debíó vivir por el Mercadal, según me indica Rafael Solsona, que, gerunden-se, lo trató un poco los últimos años de su vida parisina; el recuerdo de las calles estrechas y empinadas se hallan en muchas de sus telas. La obsesión de verticalidad³⁰ patente en su obra decanta, sin duda, de la repetida visión de las tristes y solitarias calles de Gerona, cuyas casas daban ya marco a sus imaginaciones. (De la misma manera que pueden hallarse en Dalí rastros de los cuadros didácticos colgados en las paredes de la casa de su padre.) Vivió allí cambiando de oficio, de 1898 a 1905 (Aub, 1958: 91, 92).

ii. 1

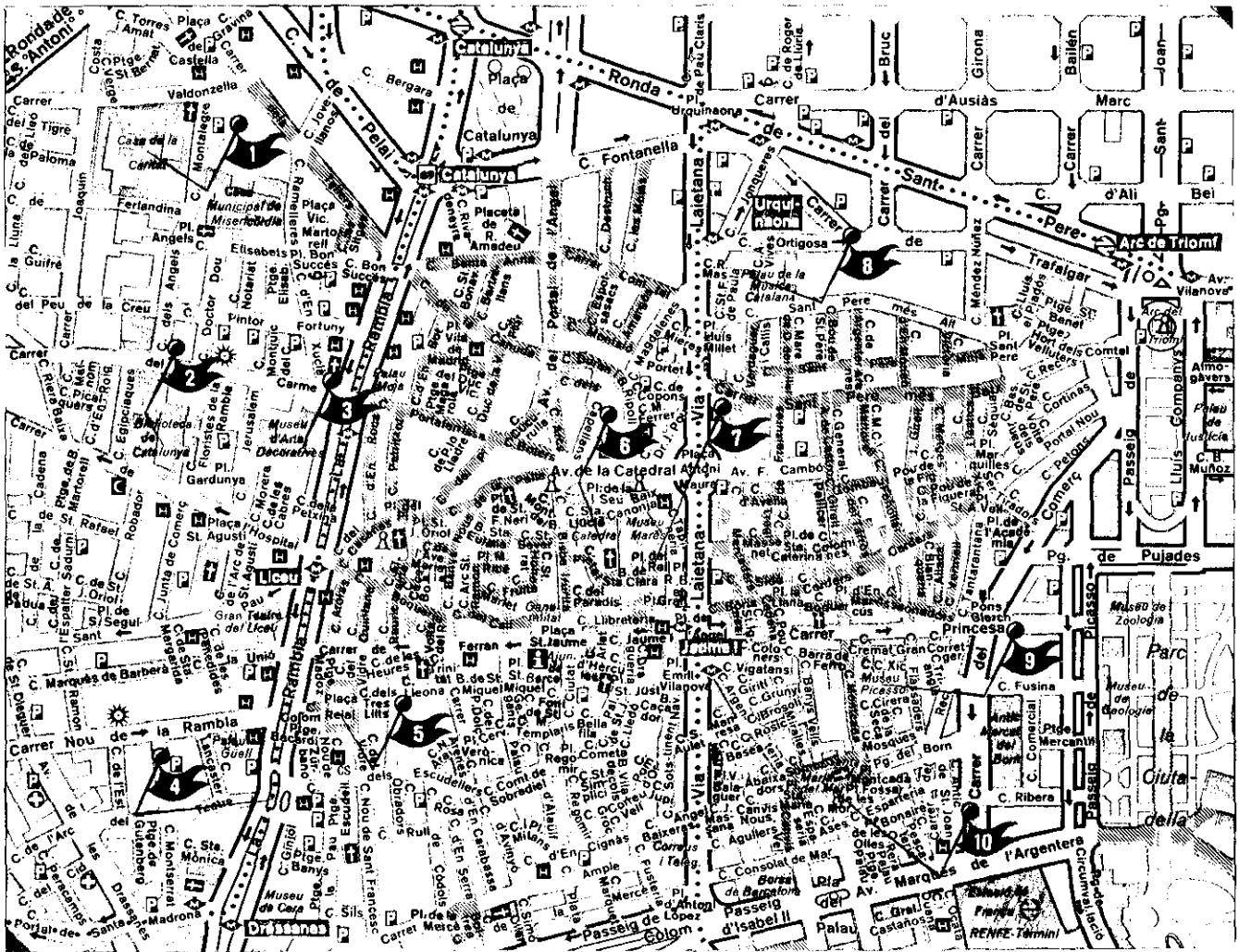


30. Esta "obsesión de verticalidad" se refleja por primera vez en la obra *Catedral de Gerona* (1906-1907). Precisamente encontramos una relación con este hecho y el comentario del escultor Manolo sobre la catedral de Barcelona (Pla, 1976: 64).

Allí vive en el Mercadal, acude a la estación junto a su amigo Domingo Foix y pasea por la Dehesa con Enrique Beltrán. Sigue a su amada Pepita Romeu de la Catedral a su casa en la Plaza del Aceite núm. 6 y llega a entrar inopinadamente en el Casino para interpelar a su futuro suegro.

Antes de su aventura con Pepita Romeu y siguiendo a su primer amor, la actriz Juana Muñoz, acude a Barcelona en 1905. El recorrido que se describe es bastante detenido (véase il. 2).

il. 2



Al salir de la estación de Francia, tomó la primera avenida que se le ofreció, dobló luego por la que entonces se llamaba del Comercio, llegó hasta la calle de la Princesa, atravesó la plaza de Jaime I, fue a dar a la de Fer-

nando VII y descubrió así la Rambla del Centro. Encontró sin dificultad -con sólo cruzarla- la calle de la Unión, la de Santa Bárbara, que continúa para llegar a San Olegario donde, en el 22, vivía la prenda de sus afanes (Aub, 1958: 102).

En estos casos siempre se recuerda el trabajo que realizaba Max Aub en los años 20 en España para justificar el alarde de conocimientos geográficos, sin embargo, el escritor, que siempre hizo referencia en las entrevistas a su mala memoria pese a ser una excusa probablemente fingida, seguramente se ayudaba de una buena documentación, de la que también ha hablado en numerosas ocasiones. Para este caso concreto nos gustaría resaltar que en su biblioteca personal se encuentra la guía de *Barcelona*, de Jaime Miravall, (Barcelona, 1952).

Una vez que el objeto de su viaje a Barcelona se ha visto frustrado, *Campalans* decide, muy práctico, aprovechar para ver la ciudad, las Ramblas, la Lonja, la casa de Picasso (calle de la Merced núm. 3), su estudio (Ribera de San Juan)... El Poble Sec, El Paralelo y *La Chelito*... Estas descripciones están ligadas a las biografías picassianas, de entre ellas Max Aub utiliza la de Antonina Vallentin *Pablo Picasso*, París, 1957, que se encuentra en su biblioteca particular.

Su visita a las tertulias de entonces se reduce a la del café El Suizo. Los cafés de la época son los que definen las ciudades y los grupos entre los que se desenvuelven los personajes. Los lugares de encuentro barceloneses (cafés, tabernas, cabarets) mencionados en la novela son los siguientes:

- El Café de la Rambla de los Estudios, donde acude *Campalans* con Picasso, (Aub, 1958: 96).
- El Paralelo, donde, en un ambiente cargado, acuden a ver a *La Chelito* (99).
- Poblec Sec y en el Barrio Chino acuden *Jusep* y Picasso a tomar en tabernas vino y caracoles (99).
- El mencionado Suizo, donde se organiza la tertulia en torno a Jordi Avellac, con dibujantes y periodistas (101).

Jordi Avellac (Aub, 1958: 101-102) pertenece a la corriente esteticista modernista, de hecho escribe para la *Vanguardia* artículos "de estética" y constantemente habla de París, al igual que Alejandro Sawa en Madrid o cualquiera de los adictos a los cafés barceloneses. Con este orador de café tomamos el primer contacto con el *centro de arte por excelencia* de aquellos años, con París.

Comparar el París de Avellac y el de Jusep es un trabajo digno de tenerse en cuenta y que se iniciará en el siguiente punto. En ellos se encuentran las diferencias entre los grupos vanguardistas que representan.

Para Avellac París es *El otro mundo* (Aub, 1958: 104), pero ese *otro mundo* lo encontrará Jusep sólo en México. A pesar de todo la descripción de Avellac fue fundamental para el pintor, quien, al oírle, se prometió ir a París tan pronto como pudiera. El personaje de Picasso, más castizo que nadie y más moderno que nadie, no tiene mucho interés por París:

¿París? Sí, para un rato no está mal. (Aub, 1958: 104).

Se lo puede permitir.

Esta versión no es descabellada ya que Penrose afirma que París era para Picasso tan solo una estación de paso para Londres, lugar al que realmente quería ir el artista español [Penrose, (1981): 57].

Madrid, como ya hemos comentado, no figura en la novela más que mencionado por Picasso cuando habla de Pío Baroja

Hicimos una revista³¹ que podía haber estado bien. Pero me puse malo. Madrid no me conviene. Es un pueblo absurdo (Aub, 1958: 98).

En el *Cuaderno Verde*, en 1911, Jusep, catalanista acerrimo que aborrece a Juan Gris, madrileño, llegará a decir que Madrid es

un pueblo aburrido y gris que se cree capital de España (220).

31. *Arte Joven*, Madrid, 1901, tal como incluye Max Aub en los anales. Añade incluso que el suceso está comentado por Baroja en sus *Memorias*, como si lo hubiera leído, cosa que no creemos posible porque si hubiera sido así conocería los términos en que Baroja comentaba los sucesos de la Casa de España en París (véase cap. II).

Sin embargo este aspecto corresponde al carácter de *Campalans* que, al igual que el escultor Manolo Hugué, mira con desconfianza todo lo que venga de Madrid. Es precisamente la idiosincrasia catalanista del personaje la que explica esta ausencia de Madrid y la animadversión a lo madrileño, particularidad que no es atribuible al talante maxaubiano, ya que el autor aborda la capital de España en otras novelas como en *La calle de Valverde*, *Campo del Moro* o *Las buenas intenciones*³².

Acercas de otros posibles viajes de *Campalans* por la península encontramos el siguiente comentario en el catálogo de H.R.T., acompañando al *Paisaje semiurbano* de ¿1909?, realizado ya en París:

Parece un caserío vasco, más por el color tierno, en el que predominan los verdes. Nunca anduvo J.T.C. por aquellas tierras. Propiedad del museo de la Sorbona (Aub, 1958: 306).

Una nota más que ilustra el "modo" de escribir a la manera del historiador por parte de Max Aub.

4.2.- El país desconocido, la ciudad imaginada

Italia, el centro neurálgico del arte durante siglos, y Roma, meca tradicional para los artistas españoles distinguidos con el "Premio de Roma", es ciudad que no podía faltar en la novela aunque fuera a última hora, en el recuerdo de *Campalans* y en comparación con París:

Roma engaña (3). París no. (...) De París hay que huir o se queda uno allí para siempre. Liga. No hay país igual. El único lugar del mundo donde la inteligencia puede servir para algo. No siempre, pero a veces (264).

32. Madrid en la narrativa aubiana fue analizado por Manuel Longares con el título "El Madrid Aubiano", dentro del curso *Max Aub: Prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, (Segorbe, 1992). Para un futuro estudio de la obra aubiana centrada en Madrid habría que contar con los libros ilustrativos que puede tener Max Aub en su biblioteca particular, entre los que se encuentra: V.V.A.A. *El Madrid de cuatro siglos 1561-1961*, (Madrid, 1961).

En la *nota* (3), Aub sale al paso de este comentario, expresado según su experiencia, preguntándose como historiador ¿cuándo estuvo Jusep en Italia?, dejando sentado que sin duda estuvo, pues no es hombre de contar cosas de oídas.

En cuanto a unas inimaginables relaciones con Córcega, explicables desde el punto de vista del conocimiento revolucionario y napoleónico de la historia de Francia que tiene Max Aub, son sugeridas mediante una anécdota de tipo amoroso. Una de las encuestas realizadas a *Campalans*, que se incluye en la novela, corresponde a la efectuada por *Mireille Ferrari*, una periodista de ocasión de origen corso y amiga de Eva, la compañera en aquellos momentos de Picasso. Se publica en *L'Intransigeant*. Allí *Jusep*, ante la cursi y estereotipada pregunta acerca de la "*provincia francesa que prefiere*", contestará sin dudar que Córcega. Aub nos remite, mediante nota, al *Cuaderno verde*, donde conocemos las relaciones íntimas que mantienen la reportera y el entrevistado por lo que, ambigüamente, tiene dos lecturas por un lado el homenaje a Napoleón y por otro un posible juego amoroso.

4.3.- Francia. París, meca del arte moderno

El estudio de la localización parisina de *Jusep* parte de varias fuentes. Por un lado la imagen literaria de París heredada de la generación del 98, por otro la vanguardista. Estaría también la del propio escritor, Max Aub, que por nacimiento, viajes y amistad tiene una relación especial con esa ciudad y por último el París de Picasso que el escritor conoce a través de los textos.

Además, habría que tener en cuenta la posibilidad de que utilizara uno de los libros de Renau para la ambientación, ya que éste le reclama desde Berlín el 19 de diciembre de 1963 algunos libros que, siendo suyos, los necesita:

envíame también *por favor* dos libros que te presté, el *Juan Gris* y otro con datos sobre los pintores "fin de siècle" o "belle époque"... (no recuerdo el

título exacto)³³.

El de *Juan Gris* corresponde al libro que escribió Kanhweiler y que Max Aub cita en la novela, mientras que el referente al ambiente podría corresponder a uno de Fels³⁴ que Max Aub le devuelve a vuelta de correo³⁵ y que, por lo tanto, no hemos podido localizar en su biblioteca.

4.3.1.- Visiones de París. La idea previa y su contraste

Como ya hemos indicado más arriba, la idea de París como centro de la vanguardia se arrastra a través de varias generaciones. Esta idea sobre una ciudad que sin embargo es la misma, al tiempo que define el distinto momento histórico, explica las ideas de quien la describe. Así, Jordi Avellac,

De edad, de chambergo y chalina, que regresó a Barcelona para morir. Había vivido en París casi toda su vida (...) Había sido, a lo que contaba, periodista importante de *L'Opinion* (...) de cierta condición híbrida que, tal vez, con mala voluntad, se le notaba en la blandenguería de la mano que ofrecía, fofa. (...) Scribe era su Dios, se contentaba con Echegaray, echando pestes de Benavente. Galdós le parecía un patán. (...) Colaboraba en *La Vanguardia* donde escribía artículos "de estética", en los que fundía memorias y hechos recientes, en un estilo modernista -un tanto d'annunziano- (...) (Aub, 1958: 101).

Más que a *La Vanguardia* recuerda a ciertas posturas estéticas de *La Gaceta Literaria* o incluso de los vanguardistas en torno a *La Revista de Occidente* pero

33. Carta de Renau a Max Aub desde Berlín el 19 de diciembre 1963 (leg. 12/8-10. A-B. Max Aub. Véanse apéndices).

34. ¿Florent Fels?

35. Copia carta de Max Aub a Renau, 1-II-1964, (leg. 12/8-11. A-B. Max Aub).

que cronológicamente serán posteriores. Su planteamiento estético, literario y político queda definido por medio de los personajes que admira y detesta, así, el "dios" Scribe (1791-1861) es un comediógrafo y libretista francés de puro entretenimiento y el admirado Echegaray (1832-1916), autor de numerosas comedias de salón que obtuvo el premio Nobel en 1904, ante la protesta de numerosos jóvenes escritores. Sin embargo Galdós, considerado un patán por Avellac fue rechazado por los *vanguardistas* contemporáneos de Max Aub, o los melencólicos "modernistas" anteriores descritos en el drama de Valle Inclán *Luces de Bohemia*, donde el extravagante Dorio de Gadex le llama "Don Benito el Garbancero"³⁶ (Valle Inclán, 1975: 41).

Así que nos encontramos con un personaje d'annunziano, por lo tanto decadente y mundano, que inicia un discurso sobre París (leyendo un artículo que acaba de escribir), en el que, tras un largo monólogo en el que elogia sus maravillas sin dejarse llevar aparentemente por la emoción, llega a la conclusión siguiente:

36. Valle-Inclán se arrepentiría posteriormente de este calificativo. La mala prensa de don Benito hizo que a su entierro no asistiera ninguna figura del 98 ni las generaciones literarias posteriores, cuyo enfrentamiento con su obra aparece reflejado en el comentario despreciativo de Antonio Espina, tres años más tarde, en el primer número de la *Revista de Occidente*. Ni siquiera la Institución Libre de Enseñanza recoge la noticia de su muerte, a pesar de que su entierro fue multitudinario (Beltrán de Heredia, 1970: 104). Desde Valle-Inclán a Unamuno muchos fueron los que mostraron animadversión hacia don Benito. Probablemente J. Avellac no coincide con los rasgos de un personaje concreto sino que seguramente unifica los de varios, tanto de la generación de *Jusep Torres Campalans* o lo que es lo mismo, Picasso, como del propio Max Aub. Un personaje que sin embargo guarda bastante parecido con Avellac es Alejandro Sawa (Málaga, 1862 - Madrid, 1909), representante de la bohemia que vivió en Madrid y París, donde conoció a P. Verlaine y que sirvió de inspiración a Valle-Inclán a la hora de perfilar el Max Estrella de *Luces de Bohemia*. Extraordinaria estrella de tertulia su discurso, descrito por Rafael Cansinos-Assens, tiene un enorme parecido con la forma de hablar de Avellac (Cansinos-Assens, 1980: 17-20). Pero quien indudablemente tiene una gran trascendencia para los inicios de Picasso es el pintor Sebastià Junyent, dieciséis años mayor que él y perteneciente al Modernismo. Fue el primer contacto de Picasso en París en 1900, aunque su relación se hizo más intensa en la Barcelona de 1903-1904 donde Junyent ejercía, además, de crítico y teórico de arte, especialmente desde la revista *Juventut*. Llegó a cederle su taller de la calle Buenavista núm. 21, en Gracia. Sebastià Junyent también encabezó la Asociación de Pintors i Escultors Catalans.

De Avellac existe un retrato efectuado por *Campalans*, expuesto en la muestra de N. Y. y relacionado en el catálogo correspondiente que fue publicado por Tuñón de Lara en *Novelas Escogidas* (vid cap. VIII).

Lo que sucede es que París no es una ciudad, sino una manera de vivir, una manera de entender la vida. (...) Sábese que todo está a mano. Todo viejo, gastado, conocido, pero inmutable: hecho de siempre y para siempre. En París se tiene confianza en la obra del hombre. (...) París es una manera de entender el mundo, una manera feliz de estar, de sentirse cómodo. Vida vieja, sedimentada, olor de vino de buen año, del queso en su punto. Es el vino, el queso por antonomasia. Todo lo demás -la elegancia, por ejemplo- lo dan por añadidura. ¿Quién se queja? ¿Quién no quiere volver? ¿Quién no se acuerda? ¿Quién no añora? No es por Francia -ese es otro cantar-, es por París, sólo por París: otro mundo. El otro mundo... (Aub, México, 1958: 102).

A pesar de que es un discurso ofrecido por un antigaldosiano, no ha de pasar desapercibido que uno de los contertulios recuerda que Don Benito ya dijo algo parecido:

París es una ciudad a la medida del hombre (103).

Dato significativo a favor de Don Benito.

Además hay que resaltar el dato final del discurso de Avellac, cuando anuncia que París es el *otro mundo*, ya que en la novela se habla a menudo de él por parte de los anarquistas, de *Campalans* y finalmente el mismo Aub, quien llega a sugerir, en boca de sus personajes, que México es realmente *el otro mundo*, y efectivamente lo es, tanto para el escritor como para su personaje. El otro mundo del que hablan Alfonso Reyes o Larrea.

A pesar de la fuerte impresión transmitida por Avellac sobre París, *Campalans* experimenta algo muy distinto al llegar, como era de esperar, y esta experiencia, dice Aub, no la olvidará nunca.

Lo primero que hizo al llegar a París -en septiembre- fue bajar al Metro. (...) Había ido a parar -en el cogollo del Mercado Central- en casa de unos valencianos (...) en la rue Rambuteau, entre la de Saint Denis y la de Pierre Lescot (...) En aquel tiempo, la rue Rambuteau era un amasijo de

puestos de verduras y de frutas donde se revolvían, alzaban, dividían, trocaban, gritos y colores³⁷ (...) Con su cachaza natural decidió conocer la ciudad con método. Lleváronle sus pasos el primer domingo a la casa de Víctor Hugo, con la que dio siguiendo su calle y la de Francs-Bourgeois (no entró entonces en el museo Carnavalet por no saber que de él se trataba). Le hizo gracia dar con otra llamada *Du-pas-de-la-mule*, casi frente por frente a la casa de Víctor Hugo (...) el museo, recién abierto, le sorprendió. (...) Esa misma mañana por la calle del *Pas-de-la-mule*, a la ¡que volvió -por el nombre- y el boulevard Beaumarchais llegó a la plaza de la Bastilla. Bajó a recogerse ante las víctimas de julio de 1830 y las de 1848. Subió luego la larga tanda de escalones para ver París, abierto a sus pies. 1789... 1830... 1848... 1870... La rue Saint Antoine... Desde lo alto de la Columna de Julio miraba el pasado. Quería emocionarse, dándose cuenta de que dominaba la geografía y la historia de los lugares más santos no sólo para él sino para Cataluña. (...) La torre Eiffel le hizo -esa sí- una gran impresión (Aub, 1958: 114-116).

Estas descripciones se pueden considerar autobiográficas, correspondiendo a recuerdos de la infancia de Max Aub, incluido Víctor Hugo (vid. cap. II). Ahora bien, la minuciosa descripción de la habitación húmeda y misera que *Campalans* tiene en París en estos primeros momentos también puede corresponder a alguna estancia del propio Aub pero muy posterior. Esta imagen del París de *Campalans* se completa en la *Addenda*, donde se incluye una carta del artista a su amigo gerundense *Enrique Beltrán*, fechada en 1906. La carta dice así:

París es muy distinto a Gerona. Hay muchos coches de punto, muchos ómnibus, carros de mano. Las calles, monótonas muchas de ellas son interminables. El Sena, hermosísimo con su teoría de puentes; las plazas famosas, las avenidas

37. Esta imagen es la que puede recordar la de la infancia del propio Max Aub, reflejada en *Fábula verde*.

tan nombradas, están a la altura de su gloria. Las tiendas, por lo general, son oscuras; la gente a lo suyo: andan más aprisa que en España, no muy amables que digamos. (...) La gente va vestida de cualquier manera, por lo menos por los barrios que frecuento, atendidos a defenderse del frío y la llovizna. El pan es bueno y largo (...) Vivo cerca de las *Halles* y, claro, la limpieza no es la característica del barrio. Los adoquines, brillantes a veces por el agua, tienen un lodo grasiento, bien alimentado por residuos de legumbres. Pero todo huele a vida. (...) Por lo general, alrededor del Sena las casas tienen cuatro pisos; por los Boulevares, seis, en cantidades inacabables. Se parecen todas; (...) Los hombres gastan chisteras -mucho chistera, mucha levita, mucho chaqué, algunas blusas, sobre todo por mi barrio; ésos llevan gorra³⁸. Beben cantidades inverosímiles de vino (...) Comer, comen: más carne que nosotros, más 'pot au feu' -especie de olla³⁹- y cantidades inenarrables de mantequilla (...) Muchos caballos, muchos recogedores de sus necesidades, muchos perros. Una cantidad inacabable de tiendas, pegadas las unas a las otras: kilómetros. (...) Lo más sorprendente: El número de chimeneas. (...) París huele distinto según sus barrios, (...) El queso camembert huele a rayos, sabe a gloria. No hay que fijarse en las apariencias (Aub, 1958: 178, 179).

38. Téngase en cuenta la descripción de París de 1906 efectuada por Daniel-Henry Kahnweiler en *Juan Gris* (1946: 22-23).

39. Según nos informa J. P. Crespelle, en aquellos años en la Butte se comía bastante bien, ya que antes de 1914 todavía no se servía "comida industrial" como la de ahora, y por 0,90 francos se podía comer un estofado de conejo, blanqueta, carne en ropa vieja, *boeuf gros sel*, guiso de carnero con nabos y patatas, saladillo con lentejas o costillas en salsa guisada, platos que hoy sólo se comen en restaurantes de lujo. Por otro lado había dos categorías, entre la primera, modesta, se encuentra *La Mère Coconnier*, el *Restaurant des lettres et des Arts, Aux Enfants de la Butte*, donde no sólo se comía por menos de un franco, sino que aceptaban que los clientes no tomaran más que media ración, sistema que utilizó Jacques Villon. La siguiente era algo más cara, pero se comía muchísimo mejor, como en *Vernin* o *Azon* (Crespelle, 1983: 152-155).

Como es una descripción de época se parece bastante a la visión literaria del París de 1906 que realiza Avellac, que llama la atención sobre los mismos aspectos pintorescos que *Jusep*, como podemos comprobar:

Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París. No por el Sena, ni por Nuestra Señora, ni por las valles de Passy, ni por los cafés, ni por la buena comida, ni por los Grandes Boulevares, ni siquiera por los teatros. No, ni las tiendas, ni las arcadas de la calle de Rivoli, ni la plaza de la Concordia, ni los Campos Elíseos, que no son grano de anís. (...) ¿Cruzar los Boulevares Exteriores, bajar hacia la calle Lafayette? Es igual a todo, quizás un poco más feo. (...) Sí, ya sé: las exposiciones, el Louvre, etc. Y ¿qué? (...) Las mujeres, por lo general, son viejas, mal vestidas y con sombreros ridículos del año de la nana, los cocheros están mal educados, las oficinas de correos son horrendas, malolientes e interminables. Alguna jovencita, pero interesada. Los hoteles oscuros y sucios, con su retrete entre dos pisos. Muchos malhumorados que no perdonan un centavo. Bueno, y ¿qué? Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París. (...) Y los Impresionistas, y (...) la plaza de las Victorias, la casa de Víctor Hugo, los puestos de libros viejos de las orillas del Sena. (...) la historia, la grande y la pequeña. Y ¿qué?, (...) El agua corriente bajo el bordillo de las aceras, el museo Grévin, (...) ¿Más nombres? Todo eso ¿es París? Las casas viejas, comidas por la mugre, cerca del Mercado Central, grises, pequeñas, oscuras, llenas de porterías y de vendedores de naranjas, de callos a la moda de Caen. Los puentes, la Isla, y el Sena y sus barcazas. Los muelles (Aub, 1958: 102).

Siendo muy interesantes estas descripciones, no olvidamos que el París que en este caso nos interesa resaltar es el París de los artistas, y eso nos lleva a los barrios que frecuentaban y, como no, a Montmartre. Avellac había anunciado la suciedad y la tristeza de esta zona de la ciudad:

Montmartre. ¿Habéis visto Montmartre de día? Es triste, a pesar de la vista (102).

Que no discrepa de la imágen que describe, más detalladamente, *Campalans*:

Le gustaba Montmartre, el de entonces, triste, pobre, con su costra de mugre, sus adoquinadas callejuelas desiguales, en pendiente, sus bardas de madera carcomida, con carteles desgajados, sus muros lamidos por la humedad y la vejez, sus farolas de gas quebradas a la altura de los entresuelos. La decrepitud, la suciedad, la altura: la ciudad descubriéndose de pronto al desgaire de cualquier esquina; a lo lejos, mucho más baja, la cinta del Sena y la plumilla de la torre Eiffel, para que no hubiera lugar a dudas. Las casas, en general, de no más de dos o tres pisos, con sus chimeneas desiguales, como dedos. (...) El cielo gris, templado, en contra del natal, y sobre todo la luz; de madreperla, suave, templada, a la medida de los ojos, no demasiado brillante como la de Barcelona. Una luz para todo (...) una luz civilizada (...) *bonne à tout faire*, nunca molesta, puesta, ahí, por Dios, en la Butte, al servicio de los pintores (...) París, de la ribera derecha, que contó para Torres Campalans, está como lo hicieron Napoleón III y sus urbanistas. La más de sus iglesias, puntos capitales -clásicas, romanas o griegas, bizantinas o góticas- son de entonces (124, 125).

Años más tarde (1955), cuando Aub encuentra a Jusep de forma accidental, al hablar de París la imágen que *Jusep* describe recuerda, de nuevo, la de Avellac:

En París la mugre tiene calidad. No digo que *hasta* la mugre tiene calidad. No, en París, la mugre tiene calidad. Lo deslabazado, lo caído, lo sucio, lo viejo -no lo antiguo- París es una ciudad vieja, no antigua, una ciudad de una vez: llana, expuesta -no como Roma que no se ve de buenas a primeras, superpuesta. (...) No hay país igual. El único lugar del mundo donde la inteligencia puede servir para algo. No siempre, pero a veces (264).

Por otro lado Francia y Cataluña tienen una conexión histórica que las une y eso a un viejo catalanista como *Campalans* no se le puede escapar; de hecho, en el *Cuaderno Verde*, en 1911, anota:

Al fin y al cabo, Francia no es más que una colonia catalana (220).

Sin duda porque en un párrafo anterior, hablaba de las oleadas de catalanes que llegan a París, primero escultores, después, su generación, pintores, y la próxima será de arquitectos, haciendo alarde de otra "anticipación" premonitoria.

El escultor Manolo, que viaja a París hacia 1900, comenta la ciudad en términos parecidos (Pla, 1976: 100).

4.3.2.- Itinerarios parisinos

Los itinerarios en París y las ubicaciones de los alojamientos de *Jusep* están basadas en la propia experiencia de Max Aub y en la guía de K. Baedeker: *Paris et ses Environs: Manuel du voyageur*, Leipzig-París, 1903, que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

Si tenemos en cuenta que lo primero que hace *Campalans* es bajar al *Metro*, el gran desconocido para un español en aquellos años, y que ése, más que la torre Eiffel, es el verdadero símbolo de progreso al servicio de las masas, lo siguiente que tenemos que resaltar son los sucesivos alojamientos del artista ya que, en palabras de Max Aub,

La vida de un hombre puede escribirse, debiera escribirse, dividirse, según no sólo los lugares sino las casas donde vivió. Rómpele el ritmo cotidiano, corre distinto según se habite en un piso u otro, aun en el mismo barrio; las costumbres varían, aunque no se quiera, hasta adaptar y adaptarse al sitio⁴⁰.

La vida de Jusep Torres Campalans, en París, podría subdividirse -capitu-

40. Se reconoce en esta idea la que siempre repite en su personal caso: "se es de donde se hace el bachillerato".

larse, como no se dice- según sus alojamientos: 117, rue Rambuteau; 168, boulevard de Clichy; 48, rue Caulaincourt; 16, place Dancourt (menos la de la calle Caulaincourt, todas estas casas han desaparecido).

En la rue Rambuteau conoció París metódicamente, trabajó en les Halles, pintó de noche con malas tintas, dio con Ana María Merkel, descubrió a Gauguin y a los *fauves*. Durante los días del boulevard Clichy reanudó su devoción por Picasso. En la rue Caulaincourt -de fines de 1907 hasta julio de 1909- corrió la gran aventura del cubismo y se relacionó con algunas anarquistas. En la plaza Dancourt, donde se alojó hasta agosto de 1914, hizo amistad con Mondrian, tramó las *tramas* y se produjo la ruptura final (124).

Este resumen de Aub es muy significativo, marca, según el escritor, las distintas etapas artísticas de *Campalans* que serán estudiadas detenidamente en el capítulo siguiente y al mismo tiempo lo emparenta con Picasso, quien cambia de estilo cuando se muda de casa y de compañera.

Aparte de este resumen, anotamos a continuación calles y locales relacionados con acontecimientos curiosos que enriquecen la narración, con el fin de facilitar una posible localización:

En 1907 Jusep conoce al modelo de *El marino bizco* en un bar de la Rue Lepic. (307).

En 1908 Jusep y Ana María pudieron ir a vivir al *Bateau Lavoir* al vaciarse el estudio de un pintor japonés, vecino de Picasso, pero no quisieron porque eran los dos amantes de la limpieza y aquello era especialmente desaseado, en particular, cómo no, el estudio de Juan Gris⁴¹. Las discusiones entre Gris y *Torres Campalans* llegaron a ser un espectáculo lamentable hasta que el segundo dejó de ir

41. (Aub, 1958: 148). A pesar de lo que podría parecer, no anda Max Aub descaminado. La descripción de Kahnweiler sobre su primera impresión al llegar al Bateau Lavoir acredita esta idea:

"Nadie podrá hacerse nunca una idea de la pobreza, de la lamentable miseria de esos estudios de la calle Ravignan, siendo el de Gris todavía peor que el de Picasso" (Kahnweiler, 1991: 40).

al *Bateau-Lavoir*. Sin embargo, tanto él como *Ana María* acudían a las fiestas de españoles que se celebraban allí, según las anotaciones de *Campalans* en el *Cuaderno Verde* de 1908:

Fiesta de final de año, en el Bateau-Lavoir. Como siempre que hay muchos españoles, Ana María se repliega y se mete en un rincón (Aub, 1958: 201).

Son cotidianas, parece que podemos entender, las reuniones en la plaza del Tertre, según los relatos de la supuesta historiadora de la escuela de París *Berthe Ratibor Ternichewski* que nos describe una en la que se encuentran Ana María, Picasso, Josette (esposa de Juan Gris), *Torres Campalans*, Max (Jacob), Guillermo (Apollinaire), un par de bailarinas y la misma *Berthe* (Aub, 1958: 151).

Además son numerosas las reuniones en el *Bateau-Lavoir* o en casa de algunos de los artistas de entonces, con motivo de alguna celebración (homenaje a Rousseau por ejemplo) o simplemente para hablar de Pintura (*Bateau-Lavoir* o casa de Gertrude Stein).

En 1909, *Torres Campalans* hace amistad con *Victor Serge*⁴² (que moriría en México), al que vería posteriormente en *Romainville* y en el "círculo de estudios" de la calle Grégoire-de-Tours.

El lugar, las calles, en la ribera izquierda del Sena (1), le recordaban el Barrio Chino de Barcelona. Allí conoció (Jusep) a Luis Forestier, librero de viejo, que daba clases (Aub, 1958: 144).

(1) Antes de llegar al Pont Neuf.

En 1912, *Ana María* y *Campalans* alquilan el piso en la plaza Dancourt, un quinto. El anterior inquilino provenía de material pornográfico a los camareros de la Plaza Pigalle. Ella suele comprar en las Galerías Magenta. Ese mismo año, Picasso se muda al Boulevard Raspail con Eva, dejando entonces a Fernanda, tal como *Campalans* cuenta en el *Cuaderno verde* sin demasiado entusiasmo. También ano-

42. Autor de *Memoires d'un revolutionnaire*, fuente de información fundamental para Max Aub del ambiente revolucionario parisino de principios de siglo.

ta ese año como en la Brasserie Jouve es donde Van Dongen le presenta a Mondrian y como, encontrándose con *Mireille* en el Printemps, finalmente consigue sus favores.

En 1913 Rilke vive en un estudio de la calle Carpagne-Première y *John Pi*, un desagradable americano del grupo de anarquistas que conoce *Campalans*, coincide con el pintor en un "restoran" de la calle de Revignan.

En 1914, cuando la guerra se les viene encima y tienen que separarse a la fuerza, *Jusep* y *Ana María* pasean indecisos por los Boulevares Exteriores, tierra de nadie, escenario teatral que prefigura la tragedia. Allí encuentra el pintor al Apollinaire belicista que se prepara para la guerra, en lo más alto, donde comienza el favourg Poissonière.

En cuanto a centros oficiales, poco visitados por los protagonistas, hay que señalar que el Consulado español está en el número 2 (bis) de la c/ de Logelbach, y la *Casa Ollendorf* (Aub, 1958: 166), lugar de encuentro entre Jusep, que acompaña en esa ocasión a Plá y Alfonso Reyes es la librería Paul Ollendorff, editora de las *Cuestiones estéticas* del gran escritor mexicano, en 1911⁴³.

Los Cafés tienen una enorme importancia en las reuniones de la vanguardia. Si ya hemos visto los que conoció *Campalans* en Barcelona, veamos los de París:

- Les Deux Magots, donde Max Aub se entrevista con *Luis Cuvalier* aproximadamente en 1956 para indagar sobre J. T. C. (Aub, 1958: 17).
- El Madrid, el café de París que *Jordi Avellac* añora en la tertulia de El Suizo (102).
- La cafetería donde se encuentra Jusep con *John Pi* es en realidad un "restoran" de la calle de "Revignan" [sic] (148).

43. Alfonso Reyes, *Cuestiones Estéticas*, París, Librería Paul Ollendorff [1911?], 50 Chaussée d'Antin, París. Según el prólogo de Francisco García Calderón, que firma en París en 1911, sitúa al autor en el grupo integrado por los filósofos Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caro, el arquitecto Jesús T. Acevedo, el crítico musical Max Henríquez Ureña y el crítico de pintura Alfonso Gravioto. El libro contiene ensayos sobre cuestiones literarias.

- También frecuente, como la mayor parte de los artistas, la plaza del Tertre, según cuenta Berthe Ratibor Termichewski.
- El Café Cardinal, donde se cita Jusep en 1914 con Alfonso Reyes (168).
- El *Lapin à Gill*, donde se reúne *Campalans* con Max Jacob y el pintor judío-alemán *Henrich Schiller* (130). El *Lapin agile* mencionado por A. Vallentin (Vallentin, 1957: 103). Hace mucho tiempo el lugar se llamaba *Le cabaret des assassins*, luego, cuando el caricaturista André Gill dibujó su rótulo, (un conejo saltando a una sartén), los clientes lo rebautizaron *Le lapin à Gill* e incluso *Là peint A. Gill*. En 1909 se reúnen, en el *Lapin agile*, Picasso, Mac Orlan, Paul Fort, Francis Carco, Max Jacob, André Salmon, Poulbot y Jules Romains (Assouline, 1990: 108).

4.3.3.- Excursiones desde París

Campalans realiza numerosas excursiones desde París, generalmente con *Ana María*. Max Aub dispone, como para los itinerarios parisinos, de la guía de París de K. Baedeker: *Paris et ses Environs: Manuel du voyageur*, Leipzig-París, 1903, que se encuentra en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*.

Así, Jusep visita Versalles en 1906, al poco tiempo de conocer a Ana María, con quien se acercará también a Sant Clovel.

En 1908 anota en el *Cuaderno Verde* una excursión que realiza al Loira, junto con *Ana María*, Picasso y Fernandé. Después, hasta 1911 cuando viaja a Banyuls, no vuelve a salir de París.

En 1912 ¿*Ceret*?⁴⁴ Se supone que allí pinta *Los pirineos*. Al mismo tiempo que

44. El primero que va a Ceret es el escultor Manolo y posteriormente acuden allí el resto del grupo de la Escuela de París. Picasso se instala en 1911, año en que se le une Braque, y los años siguientes hasta el estallido de la guerra continuarán pasando los meses de primavera y verano en ese pueblecito al que se acercan también Max Jacob y Gris en 1913.

trabaja en *Proyecto de Cartel para el Carnaval de Niza*. En 1913 el *Paisaje Gris* también está fechado en Ceret.

Según el relato, los Stein deben tener alguna propiedad en Beauvais pues, cuando *Pla* tiene dificultades con la policía en 1913, *Campalans* les pide ayuda y éstos envían allí al fugitivo para que se esconda.

Ese mismo año, *Campalans*, intensamente deprimido, se deja convencer por *Ana María* en distintas ocasiones para acudir a orillas del Marne y, finalmente, ante el agravamiento de su estado, Ana María, que consigue vender a Vollard *La Cabeza de Juan Gris*, le arrastra a Colliure, donde el pintor trabajó bastante (162). Esta estancia tiene más que ver con Matisse⁴⁵ que con Picasso, aunque no coincide en el tiempo, ya que Matisse trabaja en esa localidad en 1911 alternando con Sevilla e Issy, y con viajes a Moscú y a Tanger. En 1912 trabajará en Issy-les-Moulineaux y de nuevo vuelve a Tanger en diciembre. Hasta 1914, ante la imposibilidad de ser movilizado, se instala en Colliure, momento en que simpatiza con Juan Gris.

4.4.- México. Chiapas

La guerra de 1914, la expulsión de París de *Ana María Merkel*, la progresiva militarización de las masas populares y de los intelectuales que eran amigos suyos, le produce a *Campalans* una gran depresión, agudizada por su previa crisis de creatividad y el fin del cubismo. Ante las opciones que se le pueden ocurrir opta por la huida a lo Gauguin hacia territorios vírgenes aún esperanzadores. El pintor encuentra esta solución no en los mares del sur, sino en México y más concretamente en Chiapas que, por la descripción de las nativas, ofrece algunas semejanzas con el universo de Gauguin. Esta relación es patente cuando Aub, que no

45. Recordemos que Max Aub realiza una breve visita a Cimiez para tomar el té con Matisse en 1941, el día anterior a su detención.

ha vuelto a saber nada de Don *Jusepe*, pregunta por él. Nadie está seguro de que dejara totalmente de pintar

Es posible que, algún día, se descubra un cuartucho, una pared pintada por él. Una vez recibió un paquete de México, pequeño, pesado. Tal vez, colores.

- Gauguin. Habría que enterarse (Aub, 1958: 262)⁴⁶.

Campalans, al exiliarse en México en 1914, se convierte en "precursor" de Arthur Cravan, quien emprende viaje a México en noviembre en 1917 en el barco *Santissima Madre de Dio*, atravesando la frontera del Río Grande. Tiene la intención de hacer prospecciones de minas de plata por lo que viaja por el país con pasaporte mexicano. Llega a dar clases de cultura física en la Academia Atlética de la ciudad de México en enero de 1918, cuando contrae matrimonio con Mína Loy, pero las cosas no se desarrollan según sus deseos y, al borde de la miseria, se ve obligado a enviar a su esposa, embarazada, a Buenos Aires. Deciden que allí deben encontrarse en cuanto Cravan reúna el dinero suficiente para realizar el viaje pero a partir de este momento el misterio envuelve el destino de Arthur Cravan, existiendo diversas versiones sobre su muerte. La más aceptada es la de su desaparición a bordo de un pequeño velero en el Golfo de México, pero otras fuentes aseguran su presencia en Estados Unidos y Europa años después.

El destino de este personaje es muy parecido al de *Campalans*, incluida su misteriosa e indefinida desaparición.

Igualmente precede a Artaud, que llega a México en 1936 en las mismas fechas en que deja de pertenecer al movimiento surrealista. Al parecer mitificaba al país, puesto que no se trataba de saber cual era la política actual de México, sino de crear un pensamiento simbólico que lo mantuviera en la acción. En Cuba habla de México, a favor de la Revolución india y contra la europeización del

46. Efectivamente, en la exposición de Nueva York de 1962, figura un *Paisaje de Chiapas* de 1940? de 60x50 cm. y Max Aub aclara que se la envió desde Chiapas Rosario Castellanos. Representa el lago Tziscaco o San Bartolomé y fue pintado con espátula, pero Aub supone que se hizo con pinturas compradas para sus nietos (Aub, 1962).

país. Tiene algunos encuentros iniciáticos con el peyote que le permite la comunicación cósmica que siempre estuvo buscando (conoce a los huicholes y los ritos esotéricos de los tarahumaras). Artaud condena la civilización occidental y parte al encuentro del *trance*, que sólo puede alcanzar con la mitología de los primitivos. Es una actitud que coincide con *Campalans*.

También precede a André Breton, aunque Breton acude a México por un encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores en 1941, no por voluntad propia, pese a que es un país que le atraía desde su infancia. México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia, por su relieve, su flora, la mezcla de razas, etc., especialmente la condición social del indio y del campesino mexicano (es el país del *Humo Negro*). Breton se entrevista con Trotski y, pese a sus diferencias, alcanzan un acuerdo de sobra conocido y mencionado en el Cap. II.

Sin embargo la razón fundamental de que *Campalans* acabe en México es que el mismo Max Aub encuentra allí su puerto en 1942. Puerto abierto a los españoles republicanos gracias a la generosidad de su presidente y de los intelectuales mexicanos, con Alfonso Reyes a la cabeza. El mismo que intercede por Max Aub a la hora de conseguir la "naturalización" mexicana, será quien facilite al pintor la entrada en ese *otro mundo* esperanzador que significa México.

Alfonso Reyes es además quien toma la iniciativa de ilustrar al lector español sobre el mundo mexicano con *Visión de Anáhuac (1519)*, escrito en Madrid en 1915 cuando trabajaba en el Centro de Estudios Históricos. Ensayos que celebran la belleza del Valle de México, nombran su vegetación y procuran describir todo aquello que deslumbró a quienes lo contemplaron por primera vez. Recreó un paisaje inspirado en los libros de crónicas sobre Tenochtitlán y los textos que describen las costumbres aztecas. Esta obra es de capital importancia para el momento en que Carlos Fuentes, asiduo al círculo de Max Aub y partícipe de la broma literaria, escribe *La región más transparente* publicada, al igual que *Jusep Torres Campalans*, en 1958. Esta novela de Fuentes supone una ruptura y una gran re-

novación para la novelística mexicana de los años cincuenta y aquí nos gustaría apuntar que, si bien se ha proclamado acertadamente la indiscutible influencia de Alfonso Reyes y Octavio Paz sobre Fuentes, la problemática que aporta como la revisión de la historia y de la revolución, la filosofía de lo mexicano, el concepto de historia, la anulación de fronteras entre lo histórico y lo literario, están indudablemente cercanas a las preocupaciones de Max Aub, repetidas a lo largo de este trabajo como problemáticas del exilio⁴⁷. Sin embargo, Fuentes va más allá, de acuerdo con su generación, pues el Valle de México ya no puede seguir siendo una utopía para nadie. No es este el momento de estudiar la evolución de lo maravilloso asociado a lo mexicano, pero como ilustración de la extensión de la problemática recordemos el artículo de Juan Larrea sobre *El paraíso en el nuevo mundo* de León Pinelo en octubre de 1940 para *España peregrina*, artículo que finaliza diciendo:

De acuerdo con su contenido, con el camino que nos señala, con el sentido de nuestra peregrinación, aquí en este Nuevo Mundo a los españoles nacidos en su mismo borde universal se nos abre la luz, se nos presenta la oportunidad de colaborar en la realización del Paraíso para todos -superación natural de España- mientras que en el otro hemisferio reina la noche del espíritu, la noche tan compacta que ni siquiera pueden desgarrar los fogonazos de todos los artefactos destructores (Larrea, 1940: 85).

Sin olvidar las tres entregas de "Introducción a un mundo nuevo I,II,III" en la misma revista y en las cuales se describe el Nuevo Mundo que España vió como

un continente *más allá* del viejo continente (Larrea, 1940: 21).

Si volvemos a la obra de Max Aub, nos encontramos con que el escritor no expresa las vivencias del protagonista sobre este país. En principio porque la

47. Añadamos además que la influencia de la Generación del 98 y principalmente del pensamiento de Ortega entre los escritores y filósofos mexicanos se transmite en gran medida a través de José Gaos. Su doctrina se aprecia tanto en Octavio Paz como en Carlos Fuentes o en muchos otros (Revueltas, 1970).

narración tal vez no se preste a ello, pues la última parte se recoge en forma de conversaciones entre el "historiador" (antes de serlo) y el "pintor". Para completar la ambientación, Max Aub recurre directamente a documentos de expertos y eruditos que ilustran los aspectos que le interesa resaltar del país en relación con la personalidad anarquista de *Campalans*. Es una manera de evitar implicarse en opiniones sobre el país de acogida. Así, descubrimos la sorprendente zona de Chiapas a través de las fuentes documentales siguientes:

a) En primer lugar el autor justifica su visita a lugar tan apartado de México D.F. por una referencia cervantina:

En 1955, fui invitado a dar una conferencia en Tuxtla Gutiérrez capital del estado de Chiapas⁴⁸. "Mejor aquí -dije- que en parte alguna de México, está bien celebrar los trescientos cincuenta años de la primera parte del Quijote. Miguel de Cervantes, en 1590, solicitó del Rey 'la gobernación de la provincia del Soconusco'. Otra cosa dispusieron las mercedes y la burocracia, que suelen conllevarse bien; pero, sin duda, el *Quijote* pudo ser chiapaneco y, tal vez debió serlo porque fue para la novela su Nuevo Mundo" (13).

De esta manera Max Aub introduce una de las razones fundamentales de la elección de esta zona como último retiro de *Jusep Torres Campalans*.

El pintor acude a Chiapas porque allí tienen una plantación los amigos de *Ana María Merkel*, a quienes el pintor había conocido en París en 1914 cuando éstos, en viaje por Europa, llegan de Hamburgo (de ahí el nombre). Esta es la única oferta de trabajo que recibe fuera de Francia y naturalmente la aprovecha.

b) La descripción que escoge Max Aub corresponde a 1822:

Chiapa de Corzo en el llano, a orillas del retorcidísimo Grijalva, antes de

48. En los agradecimientos podemos informarnos que es el propio Gobernador Aranda Osorio del Estado de Chiapas quien le invita. Se trata de Efraín Aranda Osorio que gobierna de 1952 a 1958.

que éste se meta en la enormidad asombrosa del Sumidero; San Cristóbal Las Casas en el monte. Ahora existe la carretera panamericana. Ayer era más duro. (1) Los días que allí pasé, estuvo el cielo cubierto. La niebla, a veces, se arrastraba entre las cumbres cercanas. La temperatura era dulce, como azucarada. Generalmente -dicen- hace más frío (259).

En la nota (1) nos encontramos con un texto de Manuel de Mier y Terán⁴⁹, *Descripción geográfica de la provincia de Chiapas*, Ateneo No. 3. Tuxtla Gutiérrez, 1952, pp. 153-54 (293), que es quien realmente describe la zona:

"A Chiapa: buen camino: se pasa un Río que es la Madre principal del de Tabasco en Canoa. (...). A la orilla de un Río caudaloso, y en su suelo que tiene toda la fertilidad de los Payses calientes. Chiapa ha decaído tanto, que no se encuentra una persona distinguida en sus bienes. El vecindario es muy pobre, y los auxilios que pueden presentarse a los caminantes, se hacen repugnantes por lo asqueroso de la enfermedad venérea (tiña o Pintos) de que adolecen con extremo todos sus habitantes. Tiene un Gobierno de Dominicos con uno o dos Religiosos que administran la Feligresía.

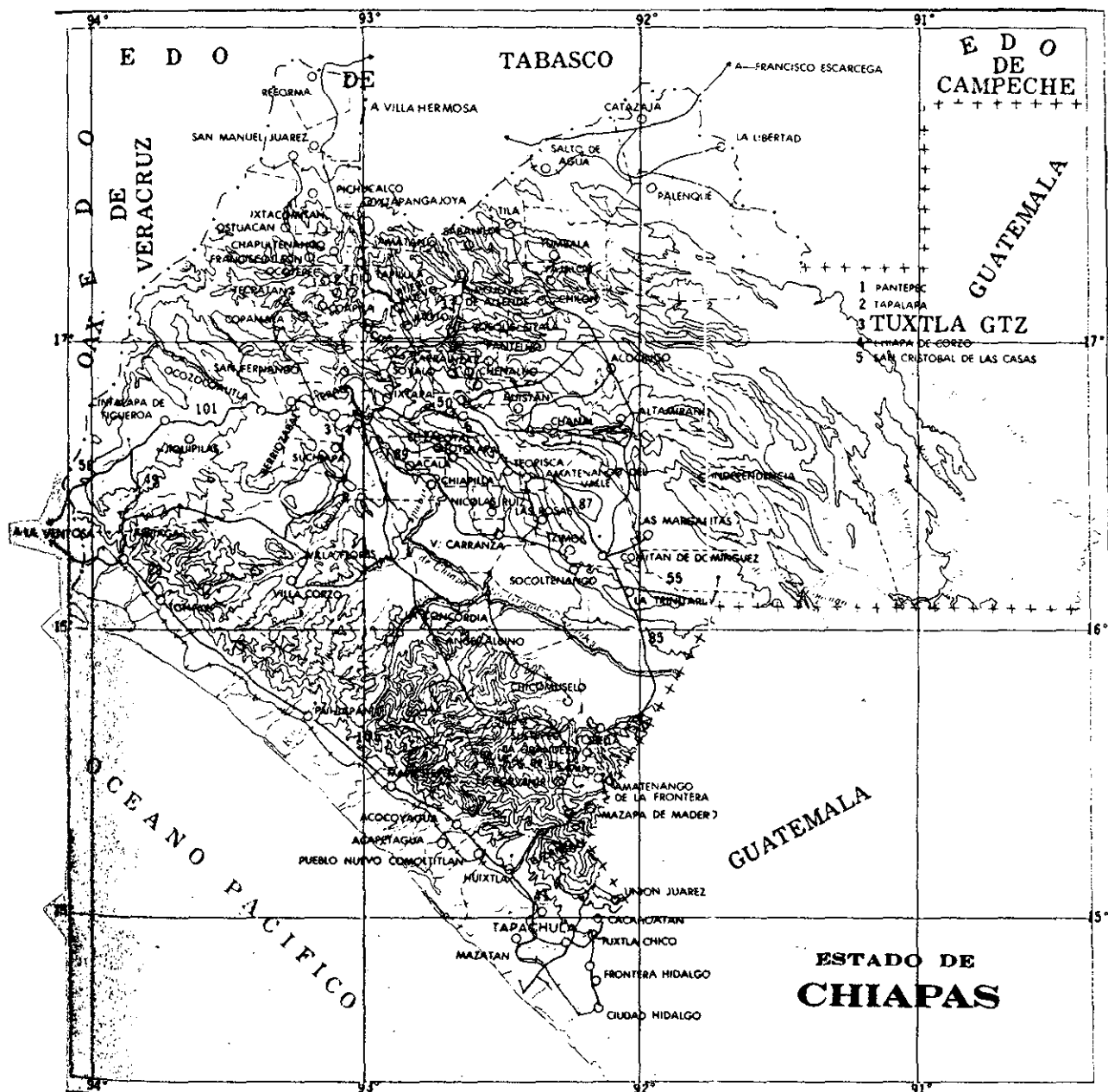
Ixtapa. A una legua del anterior se comienza a subir una elevada cuesta muy larga, por cuya cumbre se camina algún tiempo antes de bajar por un pedregal y pasar por diferentes Barrancos entre las que se distingue la que llaman del Escopetazo: (...) este desfiladero es corto, luego se continua por lomas cubiertas de Pasto, y a la vista del Pueblo se pasa un Barranco profundo, (...) Por el fondo de esta barranca corre agua cargada de Sal marina, que extraen por evaporación los Yndios del Pueblo (...)

Sinacantan: Después de atravesar un pequeño llano, se pasa un Arroyo de agua nociva, y se llega a la gran subida de cinco leguas, hay un gran desfiladero o Callejón semejante al del Escopetazo, y todo el camino es el más angosto e

49. A fines de 1821 o principios del año siguiente llegó a Chiapas enviado por Iturbide para apoyar la voluntad local de unirse a México en la independencia. Pronto resultó diputado por Chiapas ante el primer Congreso constituyente.

incómodo que puede presentarse. De la cima de la Sierra se baja un poco para llegar al Pueblo corto de Sinacantan, situado en terreno muy destemplado, y habitado por algunos Yndios. (...)

ii. 3



A las tres leguas del anterior por un camino en parte montuoso, y después de pasar una Sierra pequeña, se llega a la Capital de la Provincia, situada en

un Valle que forma la cumbre de la sierra de Media legua de largo, y otro tanto de ancho: su temperamento aunque destemplado, y frío es sano (...) las calles son angostas; pero empedradas, y tiradas a cordel: las casas aunque de tejas, son amplias y cómodas: las que forman la Plaza, que es un quebrado, son de dos pisos con Portales y corredores de mal gusto". (292-293).

Por las descripciones es esta última estación, la capital de la provincia, donde Max Aub y Jusep se encuentran (il. 3).

c) Pero, ¿cómo son los chamulas? ¿Es cierto que *Jusep* puede integrarse perfectamente con un pueblo tan primitivo? Es la pregunta que se hace Max Aub como "historiador", informándose a este respecto a través del texto de Ricardo Pozas⁵⁰, experto en costumbres indígenas mexicanas y autor de dos novelas dedicadas a los tzotziles, *Juan Pérez Jolote* y *El callado dolor de los tzotziles*, publicados en 1948, siguiendo la tradición literaria indigenista originada por la Revolución. El más conocido sería *Juan Pérez Jolote* que más que una novela es el relato de la vida de un tzotzil realizado por un antropólogo, a caballo entre la descripción científica y la novelada (Brushwood, 1973: 51). Y es que los *chamulas* son indígenas *tzotziles* radicados en una región de los altos de *Chiapas*, al norte de San Cristóbal de las Casas. Forman parte del grupo zoque-maya, familia maya-quiché, división tzeltal-tzotzil. Conservan sus propias costumbres (Alvarez, 1977).

Max Aub averigua que este estudioso cree que es imposible integrarse entre los chamulas. ¿Cómo es que *Campalans* lo ha conseguido? El pintor no le dará ninguna respuesta, por lo que Max Aub supone que

No hay duda que su raíz anarquista hubo de servirle. El concepto de "grupo",

50. Nace en Amealco en 1912. Fue profesor, entre otras instituciones, del Instituto de Alfabetización para Maestros de Indígenas Monolingües, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Generalmente publica sus investigaciones en los *Anales del Instituto de Antropología e Historia* y en las *Memorias del Instituto Nacional Indigenista*.

tan enraizado en los indígenas, es semejante al del anarquismo mejor entendido. De las bases ácratas de la revolución mexicana, y de su desarrollo, hay no poco que decir. No aquí (Aub, 1958: 293).

Así pues, los indígenas tienen una raíz anarquista considerable. Elena Poniatowska, a quien Max Aub califica de "genio en miniatura" y que sin duda alguna pertenece a su círculo de amistades (recordemos el texto inventado sobre *Jusep Torres Campalans* por Carlos Fuentes y Emilio Torri para *Las Provincias* de México, a raíz de la presentación del libro), realizaría una entrevista a Ricardo Pozas que se publica en *México en la cultura*, No. 440. 26 de agosto de 1957⁵¹, y que compone la tercera "fuente" documental utilizada por Max Aub, con la que nos describe sociológicamente a los charnulas, destacando la interpretación pagana de los ritos cristianos:

"Cada uno de los pueblos indios de los altos del Estado de Chiapas, forma una unidad religiosa en torno a un santo patrón. Este rasgo, además, da integración al pueblo. (...) En los pueblos de la zona, donde los religiosos construyeron dos templos, ha sido abandonado uno de ellos; (...) Zinacantán, Chamula y Teopizoa, tenían, cada uno, dos templos; uno, para el culto de San Sebastián y otro destinado al santo patrón. En el primer pueblo, el templo destinado a San Sebastián ha sido abandonado; en otros dos, el templo de San Sebastián está destruido. Tal parece que este santo no fue aceptado como patrón en ningún pueblo, porque aparecía en otros y el santo tutelar debe ser protector de un solo pueblo.

Existen grupos de pueblos que, durante las fiestas del santo tutelar, se visitan mutuamente; San Andrés, Santa María Magdalena, Santa Marta y Santiago, forman uno de estos grupos; la invitación a la fiesta de uno de ellos se

51. Es periodista desde 1954 y colabora habitualmente en los diarios *Excelsior*, *El Día* y *Novedades* y en las revistas *Siempre!*, *Plural*, *Mañana*, *Artes de México*, *Los Universitarios* y *La palabra y el hombre*. Son famosas sus entrevistas con personalidades intelectuales mexicanas y extranjeras reunidas en gran medida en *Palabras Cruzadas*.

hace con todos los protocolos de las costumbres indias.

Cuando salen las imágenes de Santa María Magdalena y Santa Marta a las fiestas de San Andrés van, con cada una de ellas, seis cuidadores que tienen prohibido beber aguardiente para proteger la virginidad de las santas, e impedir que San Andrés abuse de ellas; las vírgenes están solamente un día en la fiesta de San Andrés, pero no juntas, para que no haya celo; primero va Santa Marta, y al día siguiente, Santa María Magdalena.

Cuando Santiago visita también San Andrés, lo hace después de que se han ido las vírgenes; ya que ha pasado la fiesta, 'porque Santiago es muy pobre, como su pueblo, y no quiere recibir humillaciones'.

Son gente trabajadora, fuerte, integrada en una comunidad social y política de vigorosa tradición. Son los indios que más han tenido contacto con la población ladina de Ciudad las Casas.

- ¿Qué quiere decir ladino?

Ladino es una corrupción de la palabra latino. Y llaman así a los que no son indios, a los blancos o a los que andan vestidos al estilo europeo.

Dentro de su comunidad, ¿cómo se visten los indios?

Tienen que vestirse como indios. Su ropa consiste en una camisa de manta, calzón de la misma tela, gabán de lana (que ellos llaman chamarro), negro para las ceremonias, blanco para todos los días. El gabán es una tela con una abertura en medio para meter la cabeza, es rectangular y los nativos las fabrican en telares prehispánicos. Un sombrero de ala ancha y copa alta y guaraches con alta talonera, que se llama 'caites', completan la indumentaria:" (293, 294).

Estas dos últimas preguntas tienen una especial significación dentro de la novela, ya que *Campalans*, que nunca se vistió como los indios y que siempre fue considerado *ladino*, consiguió vivir entre ellos.

d) Max Aub utilizará una cita más para ilustrar al lector, esta vez de Robert Escarpit en *Contracorrientes Mexicanas*, México, Antigua librería Robledo, 1957, p. 55⁵² con la que añade, de nuevo, datos curiosos a los mitos, ritos y costumbres:

"Es una de las leyendas del ciclo de Santo Tomás de Oxtchuc. Se va a ver en qué ha parado la historia sagrada después de cuatro siglos de vivir en Chiapas.

Dios, dicen los indios del pueblo de Oxtchuc, tiene muchos hijos. Son los santos. El mejor es Santo Tomás, patrono del pueblo. Y el peor, la oveja negra de la familia, es Cristo, el Santo Cristo Maldito. La prueba es que acabó crucificado. Cristo, que no quería a los hombres, quiso un día desembarazarse de ellos. Sacudió sobre la Tierra su capa de caña de azúcar mágica provocando una gran inundación que ahogó a todos los hombres. Reconocemos en esto el Diluvio. Pero Santo Tomás, que sí quería a los hombres, consiguió que Dios los resucitara. Furioso, Cristo decidió volver a hacer el Diluvio. Entonces Santo Tomás celebró consejo con Dios y la Santísima Virgen. Entre los tres, decidieron neutralizar a Cristo emborrachándolo. Lo convocaron a un gran banquete y Santo Tomás comenzó por ofrecerle la chicha (aguardiente de maíz). Cristo, desconfiado, no quiso beber. Entonces Santo Tomás se dibujó un círculo mágico en la mano, y apareció el primer vaso de aguardiente que hubo en el mundo. Esta vez Cristo no pudo resistir a la tentación: bebió, se emborrachó y se quedó dormido. Mientras dormía, Santo Tomás y los

52. El título completo sería *Contracorrientes mexicanas: Baratillo de impresiones e ideas* (tra. de Antonio Alatorre). Posee una portada de Elvira Gascón, "autora" de un retrato de Max Aub dentro de la broma inventada por Carlos Fuentes y Julio Torri en *Las Provincias* (vid. cap. IV). El índice de *Contracorrientes mexicanas* es el sig.: I. El corrido mexicano contemporáneo. II. Encuentro de religiones en México: Cristianismo y religiones indígenas. III. El "savoir-vivre" en México. IV. La risa mexicana. V. La novela caribe vista desde México. VI. La Universidad de México a los cuatrocientos años. VII. Libros mexicanos. VIII. Los estudios hispanoamericanos. IX. Historia literaria de las Américas. La pag. 55 corresponde al capítulo II. Encuentro de religiones..., concretamente a "La mitología", pp. 52-59.

otros santos le robaron su capa mágica, la hicieron pedazos y la regaron por los cuatro puntos del horizonte. Por fin despertó Cristo, 'muy crudo' y del mal humor. Entonces Santo Tomás se le echó encima, lo cargó de cadenas y se lo llevó al otro extremo del mundo para atarlo en una cruz. De tiempo en tiempo, Cristo trata de soltarse y la tierra tiembla, pero Santo Tomás corre a sujetar bien las cadenas.

(...) El cristianismo no es aquí más que una cuestión de forma, un punto de referencia. En la leyenda de Santo Tomás, por ejemplo, el espíritu cristiano ha desaparecido por completo, y la significación del sacrificio de Cristo queda totalmente oscurecida. Se trata, de hecho, de otra religión (294-295).

- e) Faltarían las recetas culinarias, con la importancia que tiene este aspecto en la novelística aubiana. Aub da más datos de esta zona basándose en el texto de Franz Blom y Gertrude Duby *La selva lacandona*, México, 1957 (pp. 332-333)⁵³, a raíz de la conversación mantenida en 1955 con Jusep, que le hace la alabanza del *pozol* (296), el *pinol* y el *tiste*.
- f) Sin embargo no puede faltar una referencia viva, de primera mano, de un nativo del país y la encuentra muy cerca, en la persona de Alicia⁵⁴, su secretaria, que es chiapaneca del otro lado, de Tabasco, y no está de acuerdo con las recetas anteriores (296).

53. Se trata exáctamente de *La selva lacandona: Andanzas Arqueológicas*, 2 vol., México D.F., 1955. La cita de Aub en este caso es a medias exacta pues efectivamente corresponde en el título y las páginas, pero no en el año, cuestión que consideramos subordinada a la propia cronología de la narración ya que difícilmente puede ser un error siendo dos volúmenes que se pueden localizar en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*. No es el único momento en que Max Aub recurre a estos amigos pues describe en la novela una reunión en su casa en la que consigue nuevos datos de Jusep. Efectivamente la pareja tenía una casa en San Cristóbal de Las Casas llamada *Na Bolom* ("morada del tigre") que contiene un museo lacandón y una biblioteca especializada.

54. Encontramos que el *Retrato de mujer, 1906* (Aub, 1985: 57) guarda un extraordinario parecido con las fotos de Alicia Pardo, secretaria de Max Aub, que lo era asimismo y con anterioridad de Jaime García Terres, según declara éste en *Cuadernos Americanos* (García Terres, 1973: 70). De este modo incluye a su propia secretaria como documento en la novela, al igual que a Peua, su esposa, a quien incluye como traductora y a las dos en los agradecimientos.

Pero no es *Jusep Torres Campalans* la única novela en la que Max Aub se ocupa de México. En otros textos que se encuentra escribiendo en aquellos momentos o de algunos años antes, aunque no ambientados en aquel país, aparecen algunas noticias que igualmente pueden considerarse "premoniciones". Así nos encontramos en *Campo abierto* (publicada originalmente en 1951), situada temporalmente en 1937, en un momento en el que algunos personajes comentan la quema de imágenes durante la Guerra Civil, uno de ellos recuerda y narra una historia de cuando él mismo estuvo en México, hace ya algunos años, por lo que podrían corresponder a un tiempo cercano al de *Campalans*. Así, leemos la anécdota siguiente:

Me hacen reír con sus imágenes de cartón piedra. Bien está que quemen los altares si creen que no sirven para nada. Lo bueno es cuando lo hacen por lo contrario... pero mejor se lo cuento. Eso pasó estando yo en Oaxaca, al sur de México. En las serranías que rodean la ciudad no viven más que indios -de allí era Juárez-. Muy cristianos, se pasan rezando las horas muertas en iglesias pobres. (...) En La Nopalera -un pueblo de los de allí- se levantó una cosecha magnífica, (...) Las milpas daban gloria, ahí por el Distrito de Putla. Cerca, en la jurisdicción de Tlaxiaco, hay dos pueblos: uno se llama Santiago, no recuerdo cómo y, el otro, San Pedro Yosatato. Más santos no pueden ser. Los pobladores de ambos odiaban a muerte a los de La Nopalera. (...) Aquel año en Santiago y en San Pedro no hubo cosecha. Unos gusanos acabaron con ella. Aquello colmó todas las medidas. Era un insulto intolerable. El aborrecimiento se basaba, ante todo, en que el Santo Cristo de la Nopalera era mucho más milagroso que los patrones de los otros dos pueblos. (...) El caso es que los de Santiago y los de San Pedro requirieron todas sus armas -machetes, fusiles viejos, algunas carabinas y bastantes pistolas- y se fueron callados, callados, hacia la Nopalera. Sorprendieron a los del pueblo. Sacaron el Cristo de la iglesia, lo adosaron a un enorme laurel real, en un lado del zócalo, y lo fusilaron con todas las de la ley. Lo re-

mataron, luego, como Dios les dio a entender. Después, la indiada feliz se formó en procesión camino de sus pueblos a hacer rogativas a sus santos respectivos, pidiéndoles bendiciones por haber acabado de una vez por todas con su santo y odiado rival (Aub, 1978: 275-276).

Como hemos podido comprobar, lo más exótico es la personalidad de los indios y sus costumbres paganas. Max Aub, admirado por tales costumbres no se molesta en novelar la vida de *Campalans* con los indígenas, simplemente expone textos acreditados de especialistas que demuestran en estos casos que la realidad es más fantástica que la ficción.

Max Aub en México se preocupa de leer a los Cronistas de Indias a los que menciona en ocasiones en sus libros, como en *La gallina ciega*, donde hace referencia al P. José de Acosta y su *Historia natural y moral de las Indias*, pero no hay que olvidar una relación mucho más antigua, demostrada en la elección de la decoración para *Fabula verde* (Aub, 1932), extraída de la *Botánica* de Cavanilles (vid. ilustraciones cap. VIII).

Campalans, de 1914 a 1930-32-34, según los distintos testimonios, vivió en la finca cafetalera de los Hamburgo. Los Chamulas bajaban de la sierra a trabajar en la plantación. El pintor convivió entonces con ellos, aprendió el Txotil y al finalizar la recolección, siguió su mismo camino, cosa extraña porque los indios no admitían a ningún forastero. Lo que más le valió fue su conocimiento de las setas, que le venía de muy joven, así como el aguardiente que les regalaba y que no escatimó nunca, ni para él ni para los demás. Seguía siendo ladino (latino). Según algunos se estableció en 1932 en las proximidades del paraje de San Pedro con sus mujeres e hijos. En ocasiones sirvió de embajador entre las autoridades de San Cristóbal y de Tuxtla Gutiérrez. Fue propuesto para Primer Gobernador, pero no aceptó nunca, como buen anarquista que seguía siendo.

Esta vida apartada que mantiene *Campalans* creemos que será criticada por su creador años más tarde, cuando escribe *El Cerco*, como veremos a la hora de tratar el anarquismo del personaje.

En las conversaciones de San Cristóbal nos enteramos de que su última ocupación consiste en el mestizaje, y este punto, que no aporta gran cosa a lo expuesto anteriormente, se estudia en relación con el artista y las mujeres. Mientras, el artista toma un refresco habitual, llamado Tlascalate, en la Plaza de Tuxtla. Allí el personaje explica algo que ya hemos venido resaltando, que entre los chamulas ha encontrado *el otro mundo* buscado por los anarquistas, y que a sus 70 años sólo ellos le interesan. Incluso demuestra un conocimiento etnográfico inusual cuando califica a los chamulas como clanes totémicos exogámicos patrilineales (267).

Hay que resaltar la diferencia de sistemas de documentación y ambientación que utiliza Max Aub. Si bien se puede decir que tanto para el ambiente parisino como para el mexicano de Chiapas utiliza abundante documentación, en el primer caso está intercalada en el relato novelado que tiene partes vividas de autobiografía propia, ya que Max Aub estuvo en París en numerosas ocasiones, y en el segundo simplemente nos expone los textos, sorprendentes por sí mismos porque él, presumiblemente, no llegó a visitar aquella región tan alejada de la civilización y de México D.F., donde tenía su residencia habitual. Tal como describen Franz Blum y Gertrude Duby, hasta allí no debían ir más que los sacrificados especialistas, investigadores y etnógrafos⁵⁵. En la actualidad existe una perfecta infraestructu-

55. Gertrude Duby había escrito primeramente, antes de su asociación con Frans Blom, *Los lacandones, su pasado y su presente*, México, 1944, donde expresa su agradecimiento a unas cuantas personas que le han precedido en el estudio de los lacandones, a Miguel Othón de Mendizábal, Enrique Juan Palacios Roberto Weitlaner, a Manuel B. Trens y a Frans Blom. La intrépida suiza se interna en aquellas tierras para las que necesita porteadores, traductores y una larga caminata a caballo de seis días hasta San Cristóbal de las Casas. En este mismo volumen, Frans Blom comenta que desde su conquista, los lacandones han preocupado a casi todos los viajeros que han llegado a México, comenzando por Bernal Díaz del Castillo, que llamaba la atención sobre su ferocidad.

ra turística que acerca al curioso a la reserva india y a los parques naturales y se puede observar cómo los indios practican su religión sincrética mientras beben *pepsicola* (Ara, 1992).

5.- Jusep Torres Campalans pintor

Como pintor tiene una trayectoria determinada, un aprendizaje, una evolución, una búsqueda de nuevos caminos, toma de contacto con las nuevas corrientes, maduración, crisis artística, etc.

5.1.- Inicios

En Gerona, a la edad de 14 años, *Campalans* tiene aficiones literarias ya que escribe versos e incluso llega a idear una comedia y no se le conocen aficiones pictóricas⁵⁶. Será mucho después, ya en París (1906-1907) cuando surjan en su pintura elementos vividos en Gerona como la verticalidad, a la que se alude en el cuadro *La Catedral (1906-1907)* (véanse ilustraciones del cap. VIII).

Se supone que *Campalans* es un "payés" hijo de "payeses" aunque las pocas "escrituras" que practica le han refinado, pero no por entenderlas:

Lo curioso: decía no entender lo que copiaba; la buena letra que lucía y hacía lucir era producto estético; quedaba fuera del entendimiento. De ahí nace -a mi juicio- su afición a la pintura, (...) Para mí ahí ha de buscarse la raíz de su idea formal del arte. Puro signo⁵⁷ (Aub, 1985: 100).

En 1905, cuando llega a Barcelona en pos de Juana Muñoz, se decide por visitar la ciudad turísticamente pero no tiene planos, ignora su existencia, y se le ocurre entonces acudir a la Escuela Provincial de Bellas Artes a pedir consejo. Si nos detenemos atentamente en este hecho no se le encuentra demasiado sentido ya que aún no tenía contactos con el arte, sin embargo nuestro protagonista

56. Dato que lo emparenta con las experiencias de José y Carlos Gaos y José Medina durante su adolescencia valenciana.

57. En relación con la idea, barajada por la modernidad, de que "*Les écritures idéographiques partent de la peinture*" (Kahnweiler, 1990: 115).

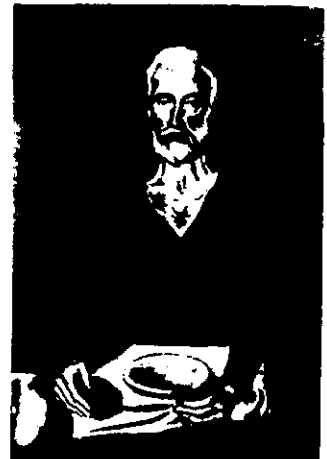
parece seguir unos pasos "lógicos". Primero averigua que la Escuela está en la Lonja, pero al encontrarla cerrada acude, por las buenas, a casa de un profesor de la misma que resultará ser Don José Ruiz, padre de Pablo R. Picasso quien, seducido por la ingenuidad de *Campalans*, le presenta a su hijo.

il. 4, 5, 6



Pablo, cuatro años mayor que *Jusep*, era ya un experto en las casas de citas y le introduce en este ambiente en la calle de Aviñón. Corre el año 1905 y en 1906, al encontrarse de nuevo en París [según la novela "años después", recordarán estas andanzas y es entonces cuando Picasso concibe el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*.

ils. 7, 8, 9



Pero antes, aún en Barcelona, *Campalans* contempla por primera vez los cuadros de la época azul de Picasso (1902-1905) y experimenta una conmoción. Los cuadros serían *Las dos hermanas*, *La vida*, *Los parias*, *Viejo judío*, *Niño enfermo*, *El asce- ta*, *La comida del ciego*, *Viejo guitarrista*, retrato de *Sebastiá Junyer* y *La fami- lia Soler* (todos corresponden a 1903, vid. ilustraciones).

ils. 10, 11, 12



il. 13



El n. 80 con el paisaje de fondo pintado por *Sebastiá Junyer Vidal*.

No volvía de su asombro. Que la miseria pudiera ser tema de algo más que de conversaciones le dejaba atónito. La atmósfera triste, azulencia, la vejez de algunos modelos, la delgadez hambrienta, la fuerza humana de tanta desolación le cogía de sorpresa, mudo de entusiasmo (Aub, 1958: 98).

Al conocer a Picasso y su pintura descubre su vocación oculta pero se guardará de decirlo. De vuelta a Gerona aprende a pintar con *Domingo Foix* quien realmente le hace coger gusto por los pinceles:

Por entonces, dibujó y pintó Torres Campalans por vez primera. Domingo Foix tenía habilidad. No se pudo comparar nunca al aduanero Rousseau más que como soldado raso en América: el francés en México, con Bazaine⁵⁸, el catalán, en Cuba, con Weyler⁵⁹, en 1868. El buen factor pintaba exclusivamente flores y conejos muertos (...) ¿Qué dibujó, qué pintó Jusep Torres Campalans en la estación de Gerona? Dudo que nunca se sepa. Pero, evidentemente, allí empezó a usar lápices y pinceles. Si decidió dedicarse por completo a la pintura antes de huir a Francia, o si fue resultado de circunstancias fortuitas, en París, no he logrado averiguarlo (...) Domingo Foix rompió, para hacer irreparable su salida, que su bondad ya le reprochaba, todos los dibujos de Torres Campalans, a pesar de los esfuerzos de su hermana (Aub, 1958: 112-113).

En el catálogo del libro, efectivamente, no figuran pinturas antes de 1906, fecha de su llegada a París, sin embargo, el catálogo de la exposición de Nueva York se incrementan notablemente con retratos de personajes de esta época. Max Aub entonces explica el fenómeno diciendo que a raíz de la publicación del libro se han producido nuevos "descubrimientos", como se expone en el capítulo VIII correspondiente a la obra gráfica de *Jusep Torres Campalans*.

5.2.- Modernización parisina

En síntesis, un resumen de su evolución parisina viene proporcionada por el propio Max Aub:

Desde este ángulo, la pintura del artista catalán es significativa. Sus

58. Achille Bazaine, mariscal de Francia (Versalles, 1811 - Madrid, 1888). Después de una serie de actuaciones en Argelia y en España, ascendió a general y participó en las guerras de Crimea y de Italia. Marchó a México en 1862 y llegó a ser el general en jefe de la expedición, pero se mezcló en una serie de intrigas contra Maximiliano, por lo que comprometió su popularidad en Francia.

59. Valeriano Weyler y Nicolau es un militar y político español (Palma de Mallorca, 1838 - Madrid, 1930) que participó en la campaña de Cuba de 1868 al mando de un escuadrón de voluntarios.

primeros años, en París (1906-1907), señalan una influencia clara de los *fauves*. Igual que los años siguientes, hasta las "tramas" (1913-1914), le ven atado al carro del cubismo. De esos años (1908-1912) son los cuadros más interesantes de ese empedernido buscador. No tiene la calidad de Matisse, de Picasso, de Mondrian (por señalar cumbres de las épocas de nuestro hombre), pero sus intenciones -y ahí sí valen, aunque no le salvaran hasta hoy del infierno del olvido- eran tan puras como las que más (Aub, 1958: 81).

Pero antes, cuando *Jusep* llega a París y escribe una carta a su amigo *Enrique Beltrán Casamitjana*, parece que ya trabaja como pintor, aunque de momento "copia de los impresionistas"

No hay que fijarse en las apariencias: lo cual es difícil para un pintor "qui rafolle" de los impresionistas (Aub, 1958: 179).

Recordemos que Avellac hacía incapié en este movimiento que realmente era el que había calado a todos los niveles entre los franceses. Al conocer a *Ana María*, pintora *fauve*, comienza a modernizarse

aunque una amiga mía (...) me ha prometido presentarme a amigos suyos que han dictaminado que Renoir y Monet han pasado a la historia (179).

En ese primer momento, 1906, los *fauves*, pues a este grupo es al que pertenece *Ana María Merkel*, son lo más vanguardista que conoce, pero por poco tiempo pues, al reencontrarse con Picasso (1906-1907) en la place Blanche, serán considerados agua pasada. A partir de entonces sigue una trayectoria que se puede considerar "profesional", indudablemente con influencias de artistas que va descubriendo como Odilon Redon, Gauguin, Matisse, e indiscutiblemente Picasso, pero en teoría no sigue las pautas de ningún maestro, pues no necesita aprender técnicas ni procedimientos aunque se vea incapaz en ocasiones de cumplir sus objetivos⁶⁰. Como cualquier pintor vanguardista experimenta con nuevos materiales y nuevos procedi-

60. Apreciación falsa porque cuando estudiemos la obra en el cap. VIII veremos que toda ella responde a la copia o la imitación.

mientos. Su trayectoria se puede apreciar mucho más claramente desde el análisis de las obras concretas en el cap. VIII.

Como pintor *fauve* es autor, según el catálogo de H.R.T., de *Calle*, 1906, *Retrato de mujer*, 1906, *Catedral de Gerona*, 1906-1906, y *El tabernero de la esquina*, 1908.

Fauve aún, pero con influencia picassianas (época azul), pinta el *Retrato de Ana María*, 1907, *Neptuno* ¿1907-1908? y *El marino bizco*, 1907.

5.3.- Jusep Torres Campalans ¿pintor cubista?

En un momento dado de la biografía Max Aub afirma que *Campalans* nunca hizo una exposición particular de sus obras (Aub, 1958: 125). Sin embargo sí se expone *La Catedral de Gerona* en la "Sala Drouot" en 1924, vendiéndose en 1800 francos. Es la "única galería" que expone obra del pintor ya que las exposiciones que realiza Max Aub acompañando la novela en realidad son suyas, no del personaje.

El pintor toma el cubismo como senda natural siguiendo a Picasso. El que se comprendiera o no la obra le traía sin cuidado. En numerosas ocasiones se expresa según palabras que la leyenda atribuye a Picasso, como cuando dice:

Hay, urgentemente, que volver el hombre a la medida de las cosas; las cosas a la medida del hombre. Para eso -se nos están escapando-, para medirlas, hay que romperlas, destruirlas, destrozarlas y empezar desde el desierto (Aub, 1958: 131),

o cuando dice:

Pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo (131).

Frases que están, como efectivamente subraya Max Aub, en relación con el anarquismo militante de "acción directa", anarquismo atribuido a Picasso en sus primeros tiempos.

Naturalmente *Campalans*, según la novela, es uno de los iniciadores desconocidos del cubismo y apuesta directamente por la constante modernidad:

No será la pintura del porvenir, sino la pintura de hoy, de ahora, de este instante mismo. El que la quiera aprovechar mañana como enseñanza perecerá en la hoguera del ridículo. Cada día hay que hacer algo nuevo. El que se repite vive de su propia carroña (Aub, 1958: 133).

De ahí las furibundas discusiones con Juan Gris como segundón o copión, y la antipatía por Gleizes.

Y se indigna precisamente con el término de *Cubistas*, según anota en el *Cuaderno verde* en 1908

¡Cubistas! ¿No os fastidia? Cuando lo que buscamos es exactamente lo contrario: restituir al lienzo lo que es de su superficie... (Aub, 1958: 203).

Hay que recordar que inicialmente el término "cubistas" fue utilizado desdeñosamente por los críticos. El primero en utilizarlo es Vauxcelles, seudónimo de Louis Mayer, republicano y dreyfusista que había seguido estudios en la escuela del Louvre y en la Sorbona. Sus críticas aceradas contra el arte del momento pronto le valieron una buena reputación. La primera vez que escribe de cubos es en la crítica a la exposición de Bracque de la calle Vignon, aparecida en las columnas del *Gil Blas* el 14 de noviembre de 1908, antes, según se decía, ya había sido calificado de ese modo por un miembro del jurado del Salón de Otoño. Apollinaire sin embargo se lo atribuye a Matisse (Apollinaire, 1979: 56-64).

La mayor parte de la obra de *Campalans* que se "conserva" es de esta época, pero no está demasiado claro su cubismo aunque hay algunos ejemplares. Las influencias son diversas y a veces no coinciden con las indicadas por el autor, Max Aub, en los comentarios. Según el catálogo incluido en el libro, a este momento corresponde *¿Cómo lo ves?*, ¿1907-1908? de influencia de Chagall aunque también podría ser de Matisse, las correspondencias a veces no son exactas y suelen ser mixtas.

Siguen influencia picassiana y de los primitivos catalanes la *Cabeza de Cristo*, ¿1907-1908?; *Retrato corto de Picasso*, 1912, y el *Retrato de Rainer María*

Rilke, 1913 (según el *Catálogo* de H.R.T. calificado de expresionista). Del Picasso de la época rosa sería *Pierrot*, 1908, y del arte negro y primitivo *Idolo*, 1908; *Retrato de Picasso*, 1912 (por la geometrización), y *Retrato de hombre*, 1912 (Gauguin), mientras que siguen claramente la influencia de *Les demoiselles de Avignon*, el *San Lorenzo*, 1908; *La filla de la carbonera*, 1908, y *La lágrima frente al espejo*, 1909 (según el catálogo ficticio se advierte en él un incipiente surrealismo).

Como claramente cubistas o correspondiendo a un cubismo incipiente serían *La fábrica d'en Romeu*, 1908 (5 de julio); *Estudio XVI: El rábano por las hojas*, 1908; *Paisaje semiurbano*, ¿1909?; *Chimeneas y calor*, 1910, y *Los pirineos*, 1912. Correspondiendo al Cubismo analítico están *Guillaume Apollinaire*, 1910; *Elegante*, 1912; *Montaje IV*, 1912; *Hotel*, 1912, y *El sabio*, 1912, mientras que al cubismo sintético y a los collages el *Sol y luna* de 1914.

Siguen la línea de Matisse las obras *A boca de jarro*, 1909; *Bodegón*, 1910; *Café*, 1910, y *El pintor*, 1911 (también surrealista según el catálogo).

Prácticamente expresionistas son las obras *El eterno marido*, 1909 (indudable remedo de Chagall); *Boceto para "Francisco Ferrer"*, 1909; *Retrato* ¿1909-1910? (Max Aub está copiando a Picasso); *Paisaje rojo* ¿1912?, y el *Retrato del pianista Maldonado*, 1913.

Surrealistas serían *Ocaso*, ¿1909-1910?, y *Homenaje a Van Gogh*, 1912 (pastiche de Miró, cubismo sintético y Picasso).

De acuerdo con un irónico "realismo" nos encontramos con la *Cabeza de Juan Gris*, 1912 (en realidad está en la línea de las *tramas*, aunque Max Aub sale al paso de esta interpretación para negarla).

Como se puede apreciar se superponen las influencias y no hay una línea divisoria entre un estilo y otro, la cronología no es demasiado coherente, lo que nos lleva a pensar que Max Aub, que pintaba los cuadros al mismo tiempo que iba escribiendo la novela, se deja llevar en ocasiones por la propia curiosidad no

exenta de ironía y con grandes dosis de humor. En el capítulo VIII, referente a la documentación del artista, se estudiarán las obras con detenimiento y el origen de la inspiración de Max Aub.

5.4.- Evolución hacia la abstracción. Crisis de creatividad

Campalans va evolucionando de una posición contraria a la abstracción, no hay más que ver las múltiples diatribas contra Kandinsky, hacia la admiración por la abstracción ascética de Mondrian, posición que coincide con el año 1914, cuando está a punto de estallar la guerra y el ambiente militarista le hace sentirse tremendamente decepcionado. En este momento emigra a México y abandona la pintura. La guerra de 1914 se confunde con la derrota de la Guerra de España y los albores de la II Guerra Mundial. Max Aub, que sufre las consecuencias de las tres, parece que llega a la conclusión de que no es posible hacer arte después de tanto desastre. El arte deja de ser necesario no porque se haya conseguido la utópica sociedad buscada por el anarquismo, sino porque ya no es útil como salvación, cosa que a lo largo de la novela se ha ido defendiendo. Al pintor ya no le queda más que retomar su camino inicial, el que le lleva de la religión a Dios. Todo nos hace suponer que no se puede crear bajo determinadas condiciones, o al menos eso flota en las conciencias después de Auschwitz, y *Jusep*, tan anterior cronológicamente al desastre que Max Aub llega a conocer, deja sentir la misma desesperanza que flotará en el mundo después de la II Guerra Mundial.

A pesar de ser el único artista que le interesa después de Picasso, como católico "a machamartillo", *Campalans* no puede ver con buenos ojos los orígenes religiosos de Mondrian⁶¹. Admira su pureza pero le desprecia porque proviene del mundo

61. Max Aub resalta este aspecto extraído del estudio sobre Mondrian de Michel Seuphor (1950: 117) y el volumen que guarda en su biblioteca.

protestante, el capitalismo llevado a su colmo: la avaricia (Aub, 1958: 283). Se corresponde con la misma idea que tiene Max Aub del carácter español y que defiende ante Américo Castro, según la cual en realidad los españoles no son anti-semitas, su verdadero enemigo sería el protestantismo⁶².

Las obras que figuran en el catálogo de H.R.T. desde la primera edición indican las intenciones de esta época, en la que encontramos dos posturas contrapuestas, una línea directa hacia la abstracción geométrica siguiendo los pasos de Mondrian y otra "realista" que responde a una intención de "retorno al orden". En el primer camino se encuentran *Cannes ¿1912?* (también Dufy); *Trama persa*, 1913; *Trama verde*, 1914; *Trama parda*, 1914; *Trama morada*, 1914; *Superficie calcárea*, 1914; *Trama morada (Pancho Villa)*, 1914; *El prisionero*, 1914, y *Trama (última)*, 1914. Y en la segunda *Retrato de Alfonso Reyes*, 1914 ("realista" según el comentario del catálogo), y *Jeanne*, 1914.

A través de la novela percibimos que hay una clara actitud contraria entre la abstracción geométrica pura de Mondrian y la abstracción lírica de Kandinsky, bastante vituperada, lo que no es óbice para que el artista practique esta línea en *La creación*, supuestamente de 1913, una prueba de que la obra pictórica de *Campalans* lleva un camino distinto a la opiniones que transmite.

También la corriente futurista o fabril (siguiendo a Leger) aparece indicada en el *Retrato del doctor Reynau* de 1912, que también se emparenta con Picabia.

62. Correspondencia entre Max Aub y Américo Castro. en copia de carta enviada por el primero de fecha 19-I-66 (leg. 4-7/25 A-B. Max Aub).

6.- La entidad artística

A partir del reencuentro con Picasso las discusiones y actitudes artísticas cobran una nueva importancia. Hay que dilucidar el concepto de artista que tiene el personaje, el escritor y algunas otras posturas alternativas expresadas en boca del resto de los personajes. ¿De qué tipo de artista estamos hablando? ¿qué significa su catolicidad y su anarquía? Su vida ¿tiene relación con su arte?, ¿cuál es su actitud en temas trascendentales como la muerte, el sexo, Dios? Consideramos que es muy útil abordar estas cuestiones para la comprensión del personaje.

6.1.- El concepto de artista

Es importante determinar qué entiende Max Aub por artista, por verdadero artista. Cómo sería su personalidad, características, requisitos que debe poseer, etc. Ya hemos visto más arriba que Aub entiende que el genio es innato, tanto en literatura como en pintura. Quien no posee la genialidad desde su nacimiento no la puede adquirir por mucho que estudie o que se esfuerce.

La idea de la genialidad innata de Max Aub se descubre muy tempranamente en *Luis Alvarez Petreña*, pero se refuerza al encontrar correspondencia en Malraux quien se basa en la idea de Jung del artista visionario, parecido al místico. El hombre creador de obras de arte puede ser considerado como un triunfador, un héroe, el conquistador de un pasado arcaico que no responde ni a las exigencias de la psique de su época ni a un canon cultural. Más sensible que el hombre ordinario, es capaz de sondear sus profundidades, lo que llamamos inconsciente colectivo, definido por Jung como un pasado primordial desprovisto de tiempo lineal y de concepto racional del espacio. Esta introspección que efectúa el artista le

permite prever los cataclismos, presentir los abismos futuros tanto como las fisuras rellenables. La energía proviene del inconsciente colectivo, de ahí que el artista, como el místico, sea un visionario (Knapp, 1978: 27-28).

El modelo de genialidad proteica, innata, sería Picasso, considerado generalmente como niño prodigio que, al margen de ser hijo de un profesor de Bellas Artes, nace con la gracia y la facilidad artística. Pero ¿cómo pueden ser los artistas que no son Picasso? Intentamos averiguar esta cuestión a través de las opiniones de los distintos personajes, comenzando por el propio *Campalans*.

6.1.1.- Finalidad del arte

Jusep dice a Aub en 1955, en Chiapas:

Lo único que queda del hombre es el arte. (...) No queda nada más. Lo demás desaparece (Aub, 1958: 288).

Es curioso que vuelva a esta idea cuando la crisis que le llevó a abandonar el arte y Europa en 1914 sigue existiendo, puesto que ha dejado de pintar. El arte no sería únicamente un modo de inmortalidad, idea que, como señaló Soldevila, es antiquísima y los personajes del *Laberinto* lo saben, e incluso el joven *Luis Alvarez Petreña* estaba obsesionado con la idea de *salvarse* por las letras, pero al no tener talento se inclinará por el amor, que le será igualmente negado. Todos los artistas que circulan por el mundo novelesco de Max Aub corren tras la obra que les dará esa supervivencia que buscan, son unánimes que no pueden acabar de esperar en una trascendencia de orden teológico (Soldevila, 1973: 214). Llega un momento en que esa aspiración es considerada una enfermedad de juventud, algo inútil y escapista frente a la realidad. Las discusiones entre lo útil y lo agradable o lo bello se multiplican a lo largo de la obra aubiana, siendo un exponente ejemplar la conversación entre *Laparra* y *Lugones* en *Campo de los almendros*, como veremos más abajo cuando tratemos el compromiso en el arte (punto 9 de este mismo capítulo).

En muchas ocasiones el artista se decanta por defender el arte frente a los compromisos temporales, postura que defienden tanto *Ferrís*, escritor, como *Campalans*, pintor, así el primero nos dice:

Crear que un poema es a la vez útil y hermoso es absurdo porque para ser útil igual puede ser feo. No niego que haya poemas, cromos útiles; pero no son obras de arte. El arte no tiene nada que ver con la utilidad, como no sea la arquitectura y aún, allí, porque se trata de un arte aplicado que además de útil puede ser hermoso, porque la utilidad puede ser hermosa, pero no por eso es una obra de arte. Un par de calcetines es un buen ejemplo. No confundir nunca el arte con el buen gusto (Aub, 1981: 503).

Argumento que esgrime por los excesos del stalinismo y del "realismo socialista" como se puede ver cuando continúa:

Al stalinismo le importa un comino el arte. Lo acepto. Pero al arte tampoco le importa el stalinismo (504).

Y llega a admitir que, al margen de las valoraciones críticas,

Escribir es necesidad (504).

Mientras que el segundo, *Campalans*, insiste sobre lo mismo en el *Cuaderno verde* (1912) con su peculiar estilo

Algunos quieren hoy un arte de tenedor, cuchara o cuchillo. Para ayudar a digerir cuanto antes. Que sea útiles -no útil-, que sirva. O que tienda, en sí a hacer mejor a los hombres. La inocuidad e iniquidad de estos supuestos es obvia. ¿De verdad creen que *Edipo Rey*, *Hamlet*, *Las Meninas*, *la sinfonía 41*, de Mozart, o *la séptima* de Beethoven para no andar discutiendo- se hicieron con fines benéficos? (Aub, 1958: 227).

Pero *Jusep* va más allá y coincide con la idea de Malraux, idea que no era nueva, que se anticipa en las frases atribuidas a Azaña acerca del Museo del Prado de ponerlo a salvo antes que a los hombres, tesis que no era bien vista por

la mayoría, como se puede comprobar en la conversación que mantienen *Cuartero*, *Chuliá* y *Villegas* en *Campo de los Almendros*

Vosotros creéis -repite- que estos cuadros son más importantes que la vida humana. Que una vida humana. Una sola. Yo no. Sin arte se puede vivir. Muerto, ¿para qué se quiere? Ya sé que pensáis que soy simplista, primario. Nosotros (...) os tenemos por señoritos retorcidos. Yo le oí un discurso a Azaña donde dijo que le importaba más *Las Lanzas* que una provincia (...) Yo lo oí. Además, aunque no fuera así, lo mismo da: muchos de vosotros lo piensan [los socialistas]. Es una tontería. Lo que importa es la vida, y no esa costra, esa buba que es el arte (Aub, 1981: 64).

Para Malraux las obras de arte verdaderamente eternas (Greco, Goya, Delacroix), son revelaciones que provienen del inconsciente colectivo, un patrimonio de motivos eternos y actuales a la vez que muestran las dos caras de Jano, el pasado y el porvenir. La idea primordial del Museo imaginario está fundada sobre la necesidad que siente el ser humano de creerse ligado con el infinito, sintiéndose así menos aislado, más seguro de sí mismo durante su trayecto existencial. El objeto de arte se sitúa entre el mundo absoluto de Dios y el efímero de los hombres. Como buen anti-spengleriano, Malraux retoma la noción del flujo perpetuo enunciada por ciertos filósofos neo-platónicos del Renacimiento: Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, entre otros. El univeso es concebido como una entidad viva (Knapp, 1978: 43). Finalmente el arte, para Malraux, no es una escapatoria, al contrario, reproduce la realidad concreta, las sensaciones más conmovedoras, el misterio más impresionante (Knapp, 1978: 52).

El discurso de Chuliá está en contra la finalidad del arte como medio de pervivencia individual

Todo lo que es humano pasa. Empeñarse en buscar la inmortalidad es una tontería. Eso del arte es algo que desaparecerá tarde o temprano. Los museos son una cosa reciente y pasajera (...) es posible que el arte dé el pego;

que la gente crea en eso de la cultura; pero cuando se tiene que enfrentar con la guerra entonces se ve que tanta pintura, tanta literatura superfero-lítica no sirve para nada (Aub, 1981: 64-65).

Chuliá mantiene argumentos anarquistas frente a los que supone más conservadores, los socialistas de *Villegas* y *Cuartero*, pero llega más lejos, puesto que los anarquistas volvían la vista atrás para buscar las raíces del arte, concretamente a la Edad Media por el atractivo que suponía el anonimato comunitario de los artífices de las catedrales. *Chuliá* acaba identificándose con las ideas malrauxianas que Aub conoce:

Hoy, el arte es una casualidad, no una causalidad como pudo serlo en la Edad Media. Lo que importaban eran las iglesias y Dios. Como ya nadie cree en él, se han dedicado a darle importancia a los altares (65).

El tono despectivo no debe confundirnos. Si para Malraux, con el pasar de los siglos, con la evolución de la ciencia y de la tecnología y con la divinización de la razón, que viene a ser hoy día facultad maestra, los hechos creados por el hombre, como por ejemplo el concepto del reino divino por venir, son rechazados, los dogmas religiosos que reforzaban la noción de eternidad, la creencia en la inmortalidad del alma, las esperanzas en un mundo perfecto, desaparecen. El hombre actual, sin comodidad moral, vuelve a ser esclavo de nuevo de un tiempo lineal. Agobiado por su condición humana, solo, sin auxilio, sin esperanza, el hombre se siente responsable de sus propias acciones pero incapaz de soportar el peso y el vacío de su existencia (Knapp, 1978: 27). ¿Cómo no emparentar la relación de *Campalans* con la divinidad con esta idea de Malraux?

A diferencia de Victor Serge, Malraux jamás ha creído que fuera posible un arte proletario o una literatura proletaria, y ello a pesar del importante papel que desempeña el escultor *López* en *La Esperanza*, único personaje que se interesa por el arte revolucionario

El arte no es un problema de temas. No hay un gran arte revolucionario. ¿Por

qué? Porque se discute todo el tiempo sobre directivas en vez de hablar sobre función. Hay que decir a los artistas: ¿necesitáis hablar a los combatientes? (A algo preciso, no a una abstracción como las masas.) ¿No? Bueno, haced otra cosa. ¿Sí? Bueno, ahí está la pared. La pared, hombre, y eso es todo. Dos mil individuos van a pasar por delante cada día. Los conocéis. *Queréis* hablarles. Ahora, arreglárselas. Tenéis libertad y necesidad de servirlos de ellos. Muy bien. No crearemos obras de arte, eso no se hace por encargo, pero crearemos un estilo [López es un muralista que conoce a los grandes artistas mexicanos y que pinta grandes frescos salvajes, erizados de garras y de cuernos españoles] (Malraux, 1989: 51)⁶³.

Los rasgos finales son de Orozco sin duda alguna, pero la defensa del arte en boca del artista corresponde al propio Malraux.

6.2.- Un artista según Jusep Torres Campalans

El propio *Campalans* trata de contestar a la pregunta ¿cómo se llega a ser artista?, pero no descubre más de lo que ya sabemos cuando dice:

Siempre se es por casualidad. No se nace albañil, ni buhonero. Pero sí se nace pintor. Se llega a ser albañil con empeño, aunque se rebele uno y no le guste. Uno que no nazca pintor, por mucho que se empeñe no podrá ser pintor. Y si se nace pintor, lo que se hace es pintura. Las técnicas, la técnica, puede añadir, pero los consejos no sirven de nada. Se es pintor igual que moreno o cojo. Lo que quiere decir que la mayoría de los pintores no son pintores. Se nota enseguida. Pero de ahí a explicarlo va la dificultad que tendría cualquiera en decirnos por qué Picasso tiene la cara redonda y los

63. Para escribir *L'Spoir*, Malraux recurre al testimonio de María Teresa León, José Bergamín o... Gustavo Durán, quien además sirve de modelo para el protagonista, *Manuel*, a quien prestó no sólo elementos biográficos, sino también costumbres y formas de hablar que pueden llegar incluso a la cita literal (Trécourt, 1989: 84). Conviene tener en cuenta éste dato porque Max Aub también lo utiliza de modelo en *La Calle de Valverde*, como veremos en el cap. IX.

ojos saltones. Por eso es imbécil decir que el arte de los pueblos primitivos es una manifestación inferior de la cultura. Entre los negros hay quien nace pintor o escultor y quien no, y hay obras mejores y peores. El que no lo siente, jamás podrá distinguir entre un cuadro de verdad y una copia (Aub, 1958: 21).

Argumento que no descubre nada nuevo porque coincide con la idea de Max Aub, idea que repite en otras ocasiones, sin embargo percibimos algunos detalles novedosos. Para comenzar informa que existe algo esencial para el disfrute o sentido del arte y es que hay que "sentirlo", únicamente sintiéndolo se puede distinguir entre un cuadro de verdad y una copia. Podemos añadir que hay escaso fundamento para dirimir la cuestión entre un artista "de verdad" y un advenedizo o imitador, pues quien no "acierta" será acusado irremediabilmente de falta de sensibilidad. El concepto de original y copia será estudiado con detenimiento en el punto siguiente.

Cuando el pintor ficticio se percata de que no puede equipararse a Picasso, prefiere dejar de pintar y aislarse del mundo, porque

No siendo Pablo Picasso, lo mismo da (Aub, 1958: 289)⁶⁴,

y por lo tanto lo único que le queda es esperar "el santo advenimiento" ya que el tema de Dios y de la muerte estará indefectiblemente ligado al arte.

Un verdadero artista sólo se da cada cien años

Para dar un paso adelante después del Cubismo tendrá que nacer otro Picasso, y eso siempre tarda.

Otro Goya. No pide nada...

Solo hombres. Los hombres son lo único que vale la pena. Hay pocos. (Aub, 1958: 290).

⁶⁴. En otras ocasiones lo que percibimos es que no puede seguir la evolución de Mondrian.

Estos "pocos" son hombres con carisma, no son sólo artistas, sino que poseen las características de los héroes, humanos, solidarios y capaces de comprometerse con los acontecimientos. Es el mismo hombre del que nos habla Larrea cuando trata de Picasso en el artículo de 1940 "Picasso en Nueva York", escrito con motivo de la exposición⁶⁵

Ser hombre, he aquí a mi parecer el secreto de la personalidad de Picasso. Nunca se ha propuesto frente a la tela resolver problemas estéticos de salón bien visto con derroche de elocuencia y sonrisas seleccionadas. Picasso es simplemente un hombre que pinta. Un hombre que por el hecho de serlo y de pintar presenta en cada una de sus obras resueltos problemas que por la vía estética no habían sido siquiera presentidos (Larrea, 1940: 35).

o Malraux:

No aparece todas las mañanas, ni siquiera todos los siglos un tipo de hombre que pierda una relación milenaria con el cosmos, y conquiste el mundo. (Malraux, 1956: 589).

Sin embargo, en otras ocasiones, *Campalans* no deja de aludir al carácter mítico del artista, como cuando escribe en el *Cuaderno verde*:

Pintar es capturar. No nos distinguimos gran cosa de los pintores de la cueva de Altamira. Hacemos nuestras abluciones antes de empezar una representación. Queremos "cazar" una cara, una sandía, una guitarra. Toda representación es mágica. Todo arte "sale" por arte de magia. Sácase la obra de la manga. ¿Cómo? Sólo los profesionales lo saben. Y son los peores. Para que la obra sea valedera el primer sorprendido debe ser el autor (Aub, 1958: 233).

De acuerdo con la misma idea jungiana del artista como médium propia de Malraux,

Saber lo que quiere hacerse, pero por obra de magia. Pintaban bisontes para cazarlos, pero no sabían exactamente cómo. Esperaban ayuda divina. Como nosotros para cobrar pieza. (Aub, 1958: 234).

65. *España peregrina*, núm. 1, México, febrero 1940, p. 35.

Carácter que descubre finalmente en la abstracción de Mondrian (*Cuaderno verde, 1913*):

Largo paseo por las orillas del río, con Mondrian, hombre puro si los hay.

Religión y arte. En el fondo busca una pintura mística. (Aub, 1958: 239).

El artista se debate entre estas dos posturas, la del artista-hombre y el artista-dios, pero siempre está claro que tiene que ser un ser excepcional.

6.3.- El artista en otros personajes aubianos

La idea del artista como héroe o antihéroe de la obra maxaubiana tiene su primer antecedente en *Luis Alvarez Petreña*, siendo éste un antihéroe ante el cual el propio autor no disimula su disgusto

Sé que no faltará quien se haga cruces ante el romanticismo de nuestro héroe (Aub, 1971f: 13).

Un héroe distinto es el ideado por Max Aub para el "desconocido poeta" de *Antología traducida o Imposible Sinaí*.

Otro tipo de héroe, el del artista, lo encontramos en *Jusep Torres Campalans*, que tiene mucho, como no, de los "héroes-anarquistas".

En *El Cerco*, el héroe es el líder que se entrega a la causa de la revolución, por un ideal de igualdad antes que libertad, es el *Comandante, Ché Guevara*. Escrita en 1967, un año después de la muerte del guerrillero, es el resultado de un entusiasta viaje a Cuba.

En otras obras de Max Aub, encontramos numerosas discusiones acerca del arte, la literatura, movimientos artísticos, etc. Discusiones que están ligadas a los temas de Dios y de la muerte. Por poner algunos ejemplos ilustrativos recordemos como en *Campo Cerrado*, (1943), *Salomar* define el Arte en una discusión con el falangista *Serrador* y el socialista *Lledó*, como

la recompensa, el pago de Dios (...) es la forma de la verdad. (Aub, 1978b: 158).

y los artistas

son los únicos que pueden verse sin espejo. El artista es un hombre que puede reconocerse en lo inanimado. Por eso creo en Dios. ¡Ese sí que era un intelectual! Ya lo han dicho por ahí, supongo. Y el mundo a su imagen y semejanza, como mayor prueba (158).

Para el socialista *Lledó*, el arte

son ganas de verse, de verse venir, un laberinto de espejos. Ver y ser visto. Lo peor que le pueden decir a un artista es: si te he visto no me acuerdo. Esa es la cuestión, parir algo que no se mueva, parir muerte. Que el movimiento sólo es de Dios. De cuando en cuando la humanidad se olvida de su condición, o se acuerda de ella, como quieras, y juega a los dioses, y hay epidemia de dictadores. Todo se cura (159).

De nuevo el laberinto, el laberinto de espejos y la creación como muerte, lo contrario a la vida que sólo es dada por Dios. Supuestamente el artista realizaría la obra para comunicarse, "para verse" con los otros. Si esa comunicación no se consigue se fracasa. De nuevo el tema maxaubiano de la incomunicación.

Un personaje muy interesante como el pintor *Miralles*, de la *Calle de Valverde* (1961), académico y enemigo de Picasso y de Sorolla (de éste lo será más por envidia que por razones pictóricas), considera que

No se pinta por intuición, sino por sabiduría. Los últimos cuadros, la última manera de un pintor es siempre la mejor. La pintura es experiencia. En pintura no hay niños prodigios (...) Nada se consigue en un día (Aub, 1985c: 523).

Como está hablando de pintura, no de artistas, el oficio y la experiencia dan la medida de la calidad del pintor. En este caso, a pesar de la envidia, el verdadero héroe será Sorolla, quien

Trabajó el hierro antes que nada y esa fuerza está en toda su obra; yunque la tela, martillo su pincel. Lo tenía todo a mano y dio veinte mil vueltas

hasta dar con lo suyo a través de lo frío, lo manido, lo reconstruido, lo cien veces pintado. (...) no era un pintor grande sino un pintor ancho. (...) Por eso fue pintor del campo y del mar. No cabía en la ciudad. Y con una salud a prueba de bomba. Y sin remilgos de señorito. Era un pintor griego, o como debían haber sido los pintores griegos: (Aub, 1985c: 522).

La diferencia que ve este pintor entre Dios y el hombre es parecida a la que *Lledó* comentaba más arriba:

El interés de la vida depende de que nunca se repite nada. El arte es lo contrario: fijar, dejar, repetir. Dios no sabe nada de esto: crea y se olvida. No puede volver sobre lo hecho: por eso, no creáis nunca que pintáis como Dios. Hay que retocar, afinar, volver sobre lo hecho. Por eso el arte es del hombre (Aub, 1985c: 522).

Por lo que podemos suponer que el tema de la creación en Max Aub siempre topa con el concepto religioso de creación, concepto que sin duda está presente en *Campalans*.

En la clasificación que el protagonista, "católico a marchamartillo", hace de las personas que le rodean, desde *Ana María* hasta *Mondrian*, está presente la religión, despreciando las posturas liberales que provienen del mundo protestante, sus comentarios llegan a ser excesivamente crueles y maledicentes como en los casos siguientes:

Mondrian tenía el genio de la proporción. Es la expresión perfecta del mundo protestante, el capitalismo llevado a su colmo: la avaricia. Con menos no se puede llegar a más: ideal del rendimiento y del interés compuesto. El Corán, que tiene como máximo pecado al interés bancario, es, naturalmente, el signo contrario: por eso los árabes se volvieron locos con las curvas y están a la base de la churriguería católica. La misma que adoran los indios, aquí. También Kandinsky era teósofo, y Miró creía en fantasmas. (...) Max (Jacob) era

astrólogo. Muy elegante con su levita gris y sombrero de copa. Parecía mentira... (Aub, 1958: 283).

Por lo que se ve, *Campalans* no está al corriente de algunos detalles biográficos, como en el caso de Max Jacob, que iba bien vestido porque su padre era sastre, pero sus "buenas ropas" estaban demasiado gastadas para confundirlas con opulencia, además, desconoce su conversión al catolicismo al final de sus días y evita el tema de su homosexualidad. El desprecio que demuestra el catolicísimo *Jusep* por los protestantes se extiende también a su compañera, *Ana María* cuando afloran en ella sus "raíces" protestantes.

Max Aub refleja en sus obras, a pesar de no ser católico, la necesidad de una cierta fe que demuestran sus contemporáneos españoles a la hora de la muerte, como es el caso de la primera parte de *Luis Alvarez Petreña* (Aub, 1971f: 68), a quien, más que católico, Aub considera panteísta (Aub, 1971f: 13).

La aparente contradicción entre el catolicismo de *Campalans* y su anarquismo la estudiaremos más adelante en el punto correspondiente a la anarquía, aunque ya podemos apuntar que no es un caso extraño en el anarquismo español. En buena lógica no debería extrañarle esta postura a un anarquista tolerante como *Domingo Foix*.

Es notable la frecuencia con que los personajes del *Laberinto*, católicos o no, mencionan a Dios, aunque sea en forma de imprecaciones. La trascendencia religiosa se opone a la trascendencia humana, otra de las aspiraciones del hombre que en el caso del artista, escritor o pintor, estaría en la obra de arte. El problema aparece cuando se contempla el arte no como simple estimulante de placer sensorial y se plantea la cuestión de su utilidad (Soldevila, 1973: 214-215). Esta doble manera de plantear el problema está representada por *Ferrís (Campo de los almendros)* y por *Jusep Torres Campalans* y será tratada más abajo.

En realidad el sentido de la vida y la muerte, marcada por la Guerra Civil, se explica en varias obras de Max Aub, pero se puede ejemplarizar en el diálogo que

mantiene el espíritu de *La Madre Tierra* con *Pedro*, el pastor de *Pedro López García* (Aub, 1960b)⁶⁶, estereotipo del campesino y símbolo del hombre del pueblo. Diálogo escrito en 1936 en plena lucha, pero que será significativo para su trayectoria posterior, en él *La Madre Tierra* le dice *al hombre uel pueblo*:

No hay cielo ni infiernos, Pedro López García. Sólo existo yo (...) Ahora vas a morir sirviendo la causa de la vida, para que vivan libres tus hijos, tus nietos y tu fabulosa descendencia (...) No tengas miedo de morir. Cuando mueras no harás sino desaparecer para confundirte conmigo misma. Morir es nada, volver a ser lo que fuiste. No sentir. No temas, pues. Morirse es una cosa sencilla y sin gran importancia (...) la muerte no existe (...) Trabaja por el porvenir, pero no te preocupes por él. (Aub, 1960b: 171-172).

No hay diferencia entre la vida y la muerte, por eso al hombre del *Laberinto mágico* aubiano no le importa su fin. No cree que lo haya. La verdadera muerte del individuo está, a la manera unanimista de pensar del autor, en el olvido de los hombres (Soldevila, 1973: 207). Esta revelación de la colectividad es debida a Jules Romain, quien le lleva a una esperanzada visión del futuro y a la valoración de los individuos más insignificantes, pero también a Maurice Halwachs.

6.4.- Relación arte-vida

Pero antes de seguir con la descripción del artista, conviene aclarar algunos puntos, ¿qué pretende Max Aub? ¿tiene relación la vida con la obra para el autor de la novela?

Para Max Aub está claro, la vida y la obra están unidas:

Luego, vida y obra, tan interdependientes. (Los cuadros y dibujos, apartes

⁶⁶. Esta obra de teatro fue representada en Valencia, en la Iglesia de los Dominicos, en 1936, cuando el Sindicato del Espectáculo negó al "Buho-teatro" de la Universidad de Valencia, que entonces era dirigido por Max Aub, el permiso de seguir representando en el Teatro Eslava por no ser "profesional", situación que se refleja en *Campo cerrado*.

forzoso, se colocan donde ofrecen mejor luz).

Aparte, sus escritos. Aparte, también, sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron acerca de su obra. Al final, las dos conversaciones que tuve con él, en San Cristóbal, sin saber quién era. (Aub, 1958: 16).

Es forzoso recordar a Ortega en este punto:

"Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho", escribió Ortega en 1902. Si es así, hubiese sido suficiente, para los entendidos, la edición de un álbum con las solas reproducciones, pies y fechas. Pero un artista de nuestro tiempo, ¿es sólo su obra? Mañana sí, si vale. Inseguro, juego con ventaja (Aub, 1958: 16).

Max Aub es partidario, como ya preveíamos en el capítulo anterior, de dar explicaciones aunque su personaje sea contrario. Su opinión acerca del artista está clara:

Un pintor siempre se hace sólo (...) y un poeta (117).

Carácter autobiográfico de la propia trayectoria de Aub que coincide con las características del artista contemporáneo, el hombre original que se forma a sí mismo. A este respecto, *Campalans* anota en 1908 en el *Cuaderno verde*:

Arte: la inteligencia, la trascendencia, la penetración, la vida convertida; para que la huelan; la adivinen; la recreen los que lo merecen. Y nada del arte por el arte, sino el arte por la vida, tras dar la vida por el arte. Decir lo que no se puede decir. El arte: creación o no es. Lo que no importa para ser buen padre de familia, artesano de ley, tonto o listo (Aub, 1985: 209).

Es lo contrario a lo moderno, poniendo como exponente a Wilde:

El arte "moderno" decanta hacia lo ingenioso, lo bien dicho en una frase (Wilde, buen ejemplo); no parece que el estilo lleve trazas de mengua. Me fastidia. Me molesta la agudeza momentánea (cuyo éxito no depende nunca de lo cierto sino de lo agudo). No es arte, NO PUEDE SERLO, su colmo sería el

chiste. Tampoco lo serio porque sí, "porque hay que tomar la vida en serio".
No, tampoco (209).

Para poder comparar la propia evolución de Max Aub basta con reflejar algunos casos de su producción en los que se plantea los mismos problemas, como por ejemplo en la obra experimental *Una botella (teatro primero)*, en la cual el *Autor* es un personaje más que saldría al escenario para presentar la obra con las palabras siguientes:

Señoras y Señores: yo soy el autor de lo que ustedes van a ver representar: os han dicho que es una farsa, Señoras y Señores, no lo creais: ¡esto que aquí os doy, soy yo! (Aub, 1960b: 68-69).

Discurso que estaría aún en la línea de Ortega que combatiría posteriormente.

Cuando habla de artistas que han existido, como Giacometti, resalta que

No le importaba cómo vivía, sino vivir, el hecho en sí de ser" (Aub. 1966: 193).

Esto es lo más importante

Con respecto a *Campalans*, hay algunos indicios suficientemente significativos entre la vida del personaje y el arte, así, cuando Max Aub comenta que su idea inicial del arte como "puro signo" está basada en su experiencia como escribiente, lo hace extensible a su concepto de la vida:

reducido a signo y números, inflexiblemente lógica (Aub, 1966: 100).

Estas definiciones preparan el camino de la abstracción que adoptará al final de su evolución artística.

En el primer encuentro real con la pintura, cuando *Campalans* conoce los cuadros de la época azul de Picasso, sufre un gran impacto, pero se extraña porque

No relacionaba la vitalidad de Pablo con sus cuadros (Aub, 1958: 98).

Es la demostración más evidente de que el personaje se identifica con la idea

primitiva del artista como mago y la obra de arte como reflejo de la vida y la personalidad del artista.

Un aspecto distintivo del artista-genio es la libertad, para Max Aub ésta es la diferencia fundamental entre Picasso y los demás por lo que pone en la pluma de *Paul Derteil*, el supuesto crítico de Arte, lo siguiente:

Van Dongen, en 1918, aseguraba que, en el momento de ponerse a pintar, sabía exactamente a dónde iba: veía su cuadro. En cambio Picasso ha dicho que, al enfrentarse con la tela, "hay que tener una idea de lo que se va a hacer, pero una idea vaga".

Sólo los no artistas (lo mismo da poetas, novelistas, dramaturgos, pintores, músicos) no comprenden este hacerse de la obra a medida que crece. Estoy por decir que es la diferencia esencial entre el artista y los que no lo son; entre las Bellas Artes y las que no lo son. Por eso, a veces, un retrato no es una obra de arte; por eso, generalmente, una película no es una obra de arte. Por eso, un reportaje casi nunca es una obra de arte. Faltales libertad. (Aub, 1958: 84).

En este fragmento lo más significativo es la idea del genio innato, el artista o lo es o no lo es, no valen medias tintas, eso lo ha dejado muy claro Max Aub en *Jusep Torres Campalans* y en muchas otras ocasiones. Asimismo se percibe en el texto la intuición de la magia en la obra de arte y finalmente la necesidad en el arte moderno de trascender los convencionalismos artísticos para crear la obra de arte "original" en lo que estaría la libertad.

6.4.1.- Suicidio

Parte integrante del concepto de vida del artista lo constituye su muerte y dentro de ésta la posibilidad del suicidio como sacrificio.

El suicidio se encuentra asociado a la idea del artista desde los primeros románticos. Es el tema del destino trágico de quien es incapaz de soportar la rea-

lidad. El suicidio de los poetas fue un argumento que popularizaron Alfred de Vigny, Chatterton y Chénier⁶⁷. Desde entonces es considerado el último acto moral del artista. Así encontramos entre los escritores vanguardistas españoles numerosos ejemplos de personajes que optan por esta última medida, como Max Aub en la primera parte de *Luis Alvarez Petreña* (1929-1934) en la que su personaje se suicida, final próximo al elegido por Juan José Domenechina en *La túnica de Neso* o el impuesto por José Díaz Fernández para los falsos intelectuales que no saben estar a la altura de sus convicciones, obras que guardan similitudes de ruptura con el vanguardismo. En el caso de Max Aub se ha considerado que *Luis Alvarez Petreña* es su despedida, con cajas destempladas, de lo que había sido su empeño anterior, la pretensión de formar en las filas de la *Revista de Occidente* y las corrientes deshumanizadas vanguardistas. Con la toma de conciencia de los intelectuales de la República Aub "reniega" de las llamadas "cagarritas literarias" como *Fábula verde* y *Geografía*. En la novela *Luis Alvarez Petreña*, en la que el protagonista participa de todas las características del escritor que ahora Aub repulsa, es considerada su última obra vanguardista. Sin embargo este rechazo estaba ya en el ambiente de una parte considerable de escritores, entre ellos los llamados nuevos románticos.

Situándonos en los años treinta, recordamos que entonces el suicidio del surrealista A. Crevel produjo una gran conmoción pues se produjo a consecuencia de la negativa de los organizadores del I Congreso Internacional de Escritores de 1935 a que Breton tomara la palabra. Recordemos que este Congreso se vió alterado por la problemática del escritor disidente Victor Serge, de importante significación en *Jusep Torres Campalans*, encarcelado por Stalin tras la publicación precisamente del libro *Literatura y revolución* en 1932. En aquella ocasión, Guillermo

67. Tal y como nos informa F. Calvo Serraller en *La senda extraviada del arte* (Calvo, 1992b: 72). Para mayor conocimiento del tema consultar a Malcolm Easton, *Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea, 1803-1867*, Londres, 1964, especialmente el capítulo "A Philosophy of Despair", pp 73-87.

de Torre escribía acerca del suicidio

Superrealismo, igual a nuevo romanticismo -escribí ya otras veces-. No importa que ellos lo nieguen [...]. Pero hay que hacer una distinción esencial entre los suicidios genuinamente románticos y los de este último romanticismo insospechado. El wertherismo, sobre tener una razón causal primordialmente erótica, implicaba una lucha, una protesta *material* contra el mundo abstracto; era, en suma, el desquite de los inadaptados. Mientras que el superrealismo suicida representa, ante todo, la protesta espiritual contra la sociedad vigente; es el grito subversivo que quiere rasgar tinieblas de acero. El pesimismo actual ya no entrevé, como el de hace un siglo, vagas regiones del ultramundo en que curarse; es radicalmente incrédulo en las potencias divinas y humanas, sólo abre sus ventanas al vacío desolado⁶⁸.

Por lo tanto el suicidio estaba en la mente y en la obra de aquellos escritores que componen la generación de Max Aub. Poco después, en los años de la Guerra, estos mismos jóvenes intelectuales pusieron sus fuerzas al servicio de la causa popular. La lucha contra las posturas mojigatas del intelectual que no se mezcla con la masa se venía arrastrando desde unos años antes, pero entonces comprenden claramente que hay que luchar por un ideal y hay que luchar superando el nihilismo que se había anunciado como propio de los españoles y contra las fáciles posturas derrotistas. Una de las opciones que tiene la derrota es el suicidio y esa no se la podían permitir. En este contexto tiene sentido la polémica suscitada en torno a la figura de Séneca⁶⁹ como símbolo de españolidad y de una tradición que

68. G. de Torre, "El suicidio y el superrealismo", *Revista de Occidente*, (núm. XII, julio de 1935, pp. 127-128), citado por M. Aznar (1987: 81).

69. Max Aub conoce las raíces del senequismo, como refleja en sus novelas, cuando *Ferrís* y *Templado* hablan en *Campo de los almendros*:

"El español es estoico por dignidad personal; porque sufre mengua al solicitar o usar apoyo de quien sea. Y la soledad no nace de su misoginismo sino de la gallardía. Séneca y Cristo son poco más o menos contemporáneos, sus influencias contradictorias han influido en España: tan importantes son para el conocimiento del español el uno como el otro. Séneca crece derecho desde Córdoba y Cristo viene con el aire de Levante" (Aub, 1981: 121).

nos aboca al suicidio y a la resignación, por eso es tan importante un artículo de María Zambrano sobre Séneca. En él, dejando sentada la admiración por el filósofo español, sombra viva que pesa sobre la tradición española, se admite que el personaje de Séneca es admirable y ejemplar, pero en 1938⁷⁰ los españoles no se pueden permitir seguir su ejemplo

¿tendríamos derecho a elegir ese camino, contando ya con su experiencia? Un pueblo no puede resignarse porque no puede detenerse, porque no puede aniquilarse a sí mismo. Un pueblo suicida sería algo precursor inmediato del fin del hombre. Séneca quiso reducir la tragedia a resignación, al reducirla a razón. Pero en la tragedia está la voz viva del ayer que un pueblo no puede desoír, y está igualmente la llamada del porvenir que no puede quedar sin respuesta. La tragedia es el desgarramiento que produce la esperanza cuando va a convertirse en realidad y quien la encarna no puede abandonar, no puede dejar sin continuación al pasado y sin asidero al futuro; no puede romper la línea del tiempo. En la tragedia no se está solo como en la filosofía; se es padre y se es hijo, se es también hermano y nada de eso admite abandono (Zambrano, 1986: 116).

En esa búsqueda de una tradición anti-senequista los jóvenes intelectuales encuentran modelos como Unamuno o Antonio Machado, a quien cita Rosa Chacel en el texto siguiente:

De todos los pensadores que hicieron de la muerte tema esencial de sus meditaciones, fué Unamuno quien menos habló de resignarse a ella. Tal fue la nota *antisenequista* -original y españolísima, no obstante- de este incansable poeta de la angustia española (Chacel, 1937: 24).

Lo que confirma que había una necesidad de luchar contra el desaliento y contra

70. Fecha del artículo que citamos "Un camino español: Séneca o la resignación", *Hora de España*, Barcelona XVII, mayo de 1938.

el suicidio, que suponía una derrota más, tal y como será entendida a partir de entonces.

En la obra de Max Aub publicada después de 1942, después de llegar a México, se aprecia claramente esta postura, sobre todo en las novelas que componen el *Laberinto mágico* donde se pueden encontrar numerosos ejemplos en que los personajes consideran que "suicidarse es una cobardía", e incluso puede llegar a ser considerado "deserción", como vemos en la siguiente conversación entre prisioneros del Roland Garros (*Campo francés*, 1965) en la que llegan a decir:

Suicidarse es chaquetear. Hay que aguantar, viejo, aguantar (Aub, 1979: 168)
Ni siquiera es una solución aceptable para un vagabundo que ha sido encerrado con ellos

Eso se queda para los desgraciados, para gentes que no lo soportan: los que hacen comercio. Para ellos, todo es robo... Quizá tengo derecho yo también, pero prefiero no comer (Aub, 1979: 77).

Incluso para los republicanos derrotados y encerrados en el *Campo de los almendros* (1968)

Matarse es desertar (Aub, 1981: 438).

Comentario que surge ante las oleadas de suicidios producidos en el puerto de Valencia.

Y ahora ¿qué ocurre en la novela de *Jusep Torres Campalans*? Hay que tener en cuenta que su localización temporal es anterior a la Primera Guerra Mundial y por lo tanto muy alejada de la Guerra Civil española. En esta novela no faltan los suicidas, como es el caso de Miguel Koltzov, a quien recuerda *Campalans* en 1955

La pintura tiene que volver a su lugar secundario y los pintores ya no tendrán más remedio que aprender a pintar. Era un callejón sin salida: el más duro, el más fuerte de nosotros, era Miguel Koltzov, un ruso de Kiev. Se puso a pintar -usted perdone- con mierda⁷¹. Fue algo feroz y terrible. Era un

71. La experiencia de convertir en arte las deposiciones del propio artista

gigante, se suicidó en 1913. No he visto a nadie tan seguro de sí como él, (...). influenció bastante a Kandinsky (Aub, 1958: 284-285)⁷².

También se suicida, ahorcándose, *Sebastián Miranda*, "*El Sabio*", quien le diera al cubismo el fundamento científico y filosófico en la ficción. Igualmente podría ser un suicidio el del *Pianista Maldonado*, a quien retrata *Campalans* en 1913, seguramente antes de que se tirara desde algún balcón, porque le encontraron tirado en la calle con la cabeza "pegada a la acera, la frente rota contra el encintado", o el caso del misterioso pintor homosexual "L.K.", quien se suicida al ser abandonado por "Y", que le ha dejado por un tercero, "M.G.". A su entierro acuden *Campalans*, Picasso, "Germain"... y dos personas más. En un momento dado entran en un café para calentarse y "Germain" pronuncia un comentario desafortunado

Una tumba es siempre el ombligo del mundo (Aub, 1958: 213)

y después, nerviosamente, juega con una cucharilla. Picasso estalla en blasfemias.

Dentro de que es una anécdota imaginaria desconocida, tal vez encontremos relación con diversas leyendas picassianas entremezcladas anacrónicamente según las necesidades de Max Aub.

El pintor homosexual "L.K.", a quien *Jusep* no soporta por su condición

Imposibilidad absoluta de compadecerle. Me repugna su desvergüenza, expuesta sin tapujos (Aub, 1958: 210).

tiene su antecedente específico en el arte contemporáneo con la *Mierda de artista* enlatada (1961) por Pietro Manzoni (Soncino, 1934 - Milán, 1963), pero sin duda en este caso Max Aub está dando pábulo a la leyenda que rodea al poeta Max Jacob, quien, según parece, pintaba infantiles cuadros sirviéndose de "desagradables materias fisiológicas" para luego venderlos a los turistas ricos dentro de la tónica vanguardista de *épater le bourgeois* (Micheli, 1979: 69).

72. En nota aparte, con respecto a Kandinsky, Max Aub cita ex profeso erróneamente a J. Romero Brest (Aub, 1958: 296-297, nota 11), quien hablaba de la superación de las *adherencias materiales* para sentar las bases de un nuevo fundamento *objetivo*, no *subjetivo* como cita Max Aub, siguiendo los pasos de Miguel Larionov, transformado por la ficción en *Miguel Koltzov* (Romero, 1952: 164-165).

Recuerda tanto al misterioso Casagemas⁷³ (ignorado en *Jusep Torres Campalans*) como a Max Jacob o Apollinaire, desesperado por el abandono de Marie Laurencín (hecho al que sí se alude en la novela). También puede recordar al pintor alemán Wigels, uno de los artistas del Bateau-Lavoir que se suicida colgándose de una viga a finales de 1908. El entierro que organizan los habitantes de Montmartre parece un verdadero carnaval. Esta muerte apresura la marcha de Picasso hacia el boulevard de Clichy. Wigels, según recuerda Fernande Olivier, llevaba unas costumbres curiosas (según todos los indicios tomó la decisión en una crisis de abstinencia ya que se drogaba) y su apariencia era equívoca (Crespelle, 1983: 61-62).

Tampoco hay que olvidar las posibles características autobiográficas de Max Aub en la experiencia o en sucesos relativamente recientes muy comentados en el momento de escribir la novela, por ejemplo el caso de Oscar Domínguez que se suicida en París en 1957.

Por otro lado la anécdota del entierro recuerda otra famosa ocurrida en el de Apollinaire, cuando Picasso se niega a estrechar la mano a Marinetti, anécdota referida en *España Peregrina* (núm. 10. México, II semestre 1941, p. 70) y por Michel Georges-Michel (en este caso se trata de una ceremonia de aniversario de Apollinaire y no se menciona el nombre del "académico futurista" que había escrito cosas sobre España que a Picasso no le habían gustado) (Georges-Michel, 1954: 103).

Este camino, (el del suicidio) como es evidente, no es el que toma nuestro artista. Ni siquiera se lo llega a plantear. Cuando contemplamos a un *Jusep Torres*

73. Con él Picasso se marcha a París pocos días antes de cumplir los diecinueve años. Antes habían compartido estudio en Barcelona, en la calle Riera de San Juan (1900). En París pasan a ocupar un antiguo estudio de Nonell en el núm. 49 de la rue Gabrielle, próxima a la cumbre de Montmartre. Gracias a la acogida de Berthe Weill y al mecenazgo de Pere Manyac reciben un apoyo económico suficiente, pero Casagemas se encontraba bastante desesperado porque se había enamorado de una muchacha que, a pesar de sus esfuerzos, no se interesaba por él. En diciembre deciden pasar las fiestas con la familia, visita que fue de mal en peor, el aspecto bohemio desagradaba a los familiares. Al volver a París Casagemas acaba con su vida pegándose un tiro en un café. El escultor Manolo sería testigo excepcional del hecho (Pla, 1976: 87-88).

Campalans profundamente abatido y deprimido a causa de la crisis que soporta en 1914: moral, artística, social, política... casi esperamos que se suicide, es la lógica de la costumbre en las novelas sobre artistas contemporáneos. Sería el último acto revolucionario ante la impotencia de cambiar los acontecimientos, pero esto en la novela de Max Aub no llega a ocurrir. La primera razón que se nos sugiere en la propia novela radica en su catolicismo ortodoxo. A este respecto, no se sabe si en serio o en broma, el artista le confiesa a Max Aub que lo único que queda por hacer es esperar el "santo advenimiento" (Aub, 1958: 290). Sin embargo, la solución de emigrar a México tiene otras raíces. En primer lugar estaría el camino marcado ya en la senda de la modernidad por Gauguin⁷⁴, camino iniciático hacia lo primitivo o esencial que Gauguin encuentra entre los nativos de los mares del sur y *Campalans* entre los indios chamulas. En segundo lugar, como ya hemos comentado, este camino coincidirá con el del propio Max Aub y con el exilio republicano. Y finalmente el suicidio, convertido en algo inadmisibles por la resistencia, es un camino que el artista tiene prohibido tomar.

En relación con este tema observamos un hecho curioso: Max Aub vuelve atrás en el tiempo, cosa sólo posible en la ficción, y "rectifica" la propia historia por él construida, evitando el suicidio del escritor *Luis Alvarez Petreña*. Escribe dos nuevas partes, en la segunda se sospecha que el personaje tal vez no se llegó a tirar al mar y continuó escribiendo y en la tercera se tiene la certeza de que no murió en la primera parte, al encontrarlo de nuevo su autor en la clínica inglesa donde ambos se encuentran convalecientes.

74. El viaje de Paul Gauguin (1848-1903), se inicia en 1883 cuando decide dedicarse por completo a la pintura, continúa con la estancia en Arles en 1885 junto a Van Gogh. Después el viaje de 1891-93 a Tahití, donde se establece en 1895, finalizando en las islas Marquesas. Sobre las razones de la búsqueda que emprende este artista se barajan distintas posibilidades, desde la búsqueda del mítico Edén y la pureza de lo primitivo, hasta la culminación de un gusto exótico iniciado con el arte egipcio, los primitivos italianos o el arte japonés. La retrospectiva de 1906 influyó profundamente en los *fauves*, acontecimiento que Max Aub hace notar en la novela.

Finalmente, para terminar, no hay que pasar por alto un comentario insólito de *Campalans* con respecto a Van Gogh en 1955:

La Primera Guerra Mundial la declaró Van Gogh el 27 de julio de 1890, al pegarse un tiro (Aub, 1958: 290).

lo que a primera vista indica que confía sobremanera en la trascendencia cósmica del hecho y nos da la medida emblemática de Van Gogh dentro de la novela. En este caso sí nos encontramos con el sacrificio del artista como algo tan trascendental que es capaz de cambiar la historia, pero se trata de V. Gogh, artista mítico por excelencia y de un hecho real que no le es permitido "rectificar".

7.- Fundamentos artísticos en J.T.C.

Si al principio de la biografía Max Aub nos retrata a un pintor tozudo, que escribe poco y habla menos, dándonos una imagen estereotipada del artista "salvaje" e individualista, en las discusiones con Juan Gris, Campalans será todo lo contrario. Recordemos el testimonio del tal *Laffitte* cuando transcribe una supuesta discusión entre los dos mantenida en 1910:

Esto de que los cuadros son espejo de nuestra insatisfacción no tiene el menor sentido. El arte no es movimiento, ni es impetu. Cuando se vuelva a descubrir que la tierra no se mueve... ¿O es que viendo una obra de Praxiteles o una de Nonell, de Matisse, o del Angélico se sabe si su autor era partidario o enemigo de Galileo? Todo esto son tonterías. Que si el instinto, que si la inteligencia, que si "las fuentes de la vida primitivas", "las formas vivas o muertas"... ¡Al demonio! Ahora va a resultar que hay pintores de derecha y de izquierda. Lo único que existe es la proporción. La proporción a la medida del hombre. (...) El que piensa pintando, o el que siente pintando, tanto me importa, no pinta. No pinta nada (...) La poesía son puras palabras. La pintura son puras líneas y colores. Cuando más puras mejor. Todo lo demás no son más que cromos para cajas de pasas de Málaga o himnos patrióticos. (...) La verdad artística -decía- nunca está escondida o disfrazada. (...) Siempre se inventa -dijo otro día. No hay que tener ideas acerca de lo que se pinta. O muy pocas. El que necesita pensar mucho para pintar, no es pintor. El pensar se ha hecho para los tontos. Pensando es como no se entiende la gente. ¿O creéis que Shakespeare, Velázquez o el Greco perdían el tiempo pensando lo que iban a hacer? No lo hubieran hecho. (Aub, 1958: 20-21).

Apróximadamente lo mismo que dicen unos conversadores en *Campo de los almendros*,

con distinto resultado:

- Entonces ¿no existe lo español?
- ¡Claro que sí!, como el idioma.
- Y Velázquez es pintor español. De la *escuela* española. Si hubiera nacido en Holanda: Rembrandt.
- ¿Y el Greco?
- Veneciano. Tintorero, cuando pintó en Venecia, y español en Toledo. Pintó más aquí que allá. Pero, además, ¿qué importa? Las biografías hacen mucho daño. Vale la obra.
- Por ellas se salva uno (Aub, 1981: 201).

Jusep ataca directamente las ideas de Juan Gris al mismo tiempo que expresa claramente las suyas, como cuando, furibundo, le increpa:

Cuando como cebolla, como cebolla y no la idea de la cebolla. Pintar ideas, o las ideas que tenemos de las cosas, como quieren los críticos, es un ejemplo del vacío de sus cabezas. Una cebolla es una cebolla y no la idea que tenemos de una cebolla. Y cuando Picasso pinta una cebolla, se parezca o no se parezca a una cebolla, no pinta la idea que él tenga de una cebolla, sino una cebolla. La idea de una cebolla ¿no te fastidia? La idea de una cebolla sólo pudo tenerla alguien antes de que existiera una cebolla: Dios (Aub, 1958: 20-21)⁷⁵.

Justamente sale al paso de las teorías de Juan Gris expuestas en la conferencia titulada *Posibilidades de la pintura*, que pronunció en la Sorbona el 15 de mayo

75. Gris había dicho:

"Un pintor amigo mío escribió: No se hace un clavo con un clavo, sino con hierro. Siento contradecirle, pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no fuera previa, habría el peligro de fabricar un martillo o unas tenacillas" (Gris, 1971: 29).

El amigo al que se refiere Gris es Braque. Max Aub, a través de *Campalans*, cambia totalmente el sentido de la frase al sustituir el objeto industrial por uno natural, de ésta manera cambia de creador, puesto que el clavo lo fabrica el hombre pero la cebolla no puede haberla creado más que Dios.

de 1924 ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos. Fue publicada ese mismo año en la revista *Transatlantic Review* y fragmentariamente traducida en 1924 en *Alfar*. Max Aub cita en la novela el texto de la *Transatlantic Review*⁷⁶, aunque seguramente su primer contacto fue a través de *Alfar*. El artista por tanto está al corriente, a través del autor, de todas las teorías que entonces se formulaban.

Hay que tener en cuenta que *Campalans* varía en sus opiniones sobre arte a medida que su conocimiento sobre arte y sus adhesiones artísticas evolucionan, por lo que hay que tener en cuenta además los años en los que se producen los comentarios, así, en 1910, en un momento en que está bajo la influencia de Odilon Redon y llega a hacer la *Copia de unas rosas* del mismo, le preguntará a Ozenfant:

"¿Por qué ha de haber línea divisoria entre la pintura y lo que no lo es, cuando no se sabe dónde empieza la literatura?", es el momento de *La lágrima frente al espejo* que abre el camino del surrealismo en opinión de Miguel Gasch Guardia (Aub, 1958: 83).

El tema de la literatura unida a la pintura varía con la vanguardia. Por otro lado ¿qué sentido tiene hacer "copias" cuando se rechaza la "copia"? Es una más de las contradicciones de *Campalans*. Lo que se rechaza en realidad es la imitación, equiparable punto menos que a la falsificación (aunque no existe la falsificación a menos que también se imite la firma del autor copiado).

7.1.- La creación original

La actitud creativa de *Jusep* queda definida en la primera página del *Cuaderno Verde*:

No copiar (Aub, 1958: 120)

76. Creemos que Max Aub consulta un libro de Juar. Gris prestado por J. Renau que bien pudiera ser *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, pero también es posible que las citas sean extraídas de los manuales consultados, no directamente.

frase que escribe a raíz de la exposición de Gauguin de 1906 y que sería "el espinazo de su obra". Además añadiría

No copiar, digerir (Aub, 1958: 120).

Para *Jusep* sólo Picasso es original, *crea*, mientras que el modelo por antonomasia de "copión, cobarde, señorito, falsificador... etc." es Juan Gris (Aub, 1958: 150-154), sin embargo

Pablo es otra cosa (...) Inventa. Inventa para que copies. Te advierto que el noventa por ciento de los pintores nunca han hecho otra cosa. Da para vivir. (...) Copia es copia, y como tal se vende. Si la pinta Ana María o yo, es cosa que no te va ni te viene [se dirige a Gris]. Pero "fabricar" originales tiene otro nombre. Todas tus teorías (...) no son más que *chantage* (Aub, 1958: 150-154).

Pero la copia sólo se entiende en contraposición con el "original", con la invención, la "creación". Max Aub no define realmente al artista creador sino su opuesto. Para encontrar una definición recurrimos a José Ortega y Gasset en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, un autor y una obra que sin duda está en la base de la novela, no en vano el escritor elige un texto del filósofo para encabezar la novela. Pues bien, Ortega define a Goya como el ejemplo extremo del "hombre creador", y añade:

Recurrimos al término "creación", cuando vemos que un hombre produce formas de vida que son nuevas -en arte, en pensamiento, en conducta o en cualquier otro orden de la humana existencia. La creación lo será en un sentido tanto más intenso cuanto más nuevo sea lo que produce; por tanto, cuantos menos precedentes tenga y más imprevisto sea (Ortega, 1987: 345).

En la novela, Max Aub, a través de la crítica de *Miguel Gasch Guardia*, trae a colación a R. Benet, de posiciones contrarias a la suya:

El hoy muy oficial crítico y pintor, señor Benet, dice que no envidia la gloria de Nonell y Picasso. 'Y no será ninguna impertinencia afirmar

-escribe- que el estilo paroxista de Nonell, estilo que el artista cultivará especialmente hacia 1899, está ya completamente formado en 1898 cuando el expresionismo en Picasso se manifiesta en igual fecha con bastante menos contundencia' (nota 1: *Isidro Nonell y su época*, p. 44, Ed. Iberia, Barcelona, 1948). (...) A Rafael Benet, ahora, le parece mal la rebelión. Pero la rebeldía fue el signo del arte español de aquellos años. Luego se apagará no poco, para mal y muerte de muchos. No sólo Rafael Benet clama al cielo por los temás de Nonell o los de Picasso -los de la generación del 98-: los pobres, la mugre, los repatriados -de la guerra de Cuba-, los golfos, las meretrices (Aub, 1958: 80).

La cita de Rafael Benet es exacta, aunque la fecha de la edición no está clara, en el volumen consultado no figura y en algunas enciclopedias figura como 1947. Con lo que no parece estar de acuerdo *Miguel Gasch* - Max Aub es con la tesis del plagiarío Picasso. En la misma página, R. Benet llega a preguntarse:

¿Cual de los dos [Nonell o Picasso] fué el que primeramente culminó en este aspecto expresivo de la fealdad, gloria que por otra parte no les envidio?

Y más adelante

¿Fué Picasso el primer maestro de la rebelión o fué Nonell?,

para culminar argumentando que en realidad Picasso

ha sido un pirata genial de la Historia del Arte y sus plagios sublimes empiezan allá por el año 1897 (...) No hay arte sin plagio y, claro es, la personalidad insobornable de Picasso se evidencia siempre (...) los que no damos demasiada importancia en el arte a la invención por la invención, hemos de reconocer no obstante que el inventor está casi siempre en Nonell (...) Pablo completó algunos aspectos de Isidro, pero el sentimiento deformador lo encontramos tal vez en estado original mucho más auténtico en Nonell que en Picasso (Benet, [1947]: 44-45).

Naturalmente estas consideraciones son contrarias enteramente a la tesis de la novela de *Jusep Torres Campalans*, en la cual Picasso es visto como el único que tiene la capacidad de *crear*. Pero, pese a la definición de Ortega, el artista que es Picasso no crea de la nada, no *inventa*, sino que capta búsquedas anteriores o coetáneas y les da solución, en eso consiste su genialidad y por ese motivo pueden tener razón los que argumentan que no es el primero, sobre todo antes de *les Demoiselles d'Avignon*, en utilizar una u otra problemática, sin que tal premisa tenga mayor relevancia a la hora de valorar su obra.

Sabemos que Max Aub era amigo de Rafael Benet⁷⁷ pero la trayectoria política no fue la misma, tal vez abriga cierto resentimiento contra él que se traduce en el ácido comentario citado. A pesar de confesarse amigo de sus amigos no perdona comentarios de este estilo cuando lo considera oportuno.

Inmerso en las imprecaciones que dirige a Juan Gris, no se percató de que está utilizando la palabra "copia" con distinto sentido, pues es distinta la copia de originales por "encargo" de la "falsificación" o el "robo de las ideas"⁷⁸.

En *Algunos muertos recientes que uno ha conocido*, Max Aub, a propósito de Giacometti, arroja alguna luz más hacia ese concepto de "falsificación"⁷⁹:

77. Como prueba el retrato que este pintor-crítico le hizo a Max Aub y que se publicó en *Fábula verde* (ver cap. VIII).

78. En este terreno hay que considerar las disquisiciones acerca de las *TRADUCCIONES* que hace Max Aub a menudo. Obligados los intelectuales españoles en el exilio a realizar múltiples traducciones para sobrevivir dentro de las letras, no es extraño que algunos reflexionen acerca de su validez, entre otros Max Aub, quien idea unas "traducciones inventadas" que son las que integran la *Antología traducida*. En la "Nota preliminar" dice Aub:

"Las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga. Dejando aparte que todo poema es -está- ya, a su manera, traducido. Entre cierta correspondencia formal y otra interna, preferí la última. Cuando me fue posible procuré remedar medidas originales, malacogerme a algunas rimas. (...) Aunque pueda uno consolarse -como siempre jugando con las palabras- recordando que Bernal Díez llamó a los traductores 'verdaderas lenguas'" (Aub, 1963: 141-143).

79. Alberto Giacometti (1901-1966). Escultor y pintor suizo que vive en París. Max Aub le conoce el 34 o el 35, en la época de la ruptura con el surrealismo. Le recuerda como hombre nocturno y de mucho hablar a quien no le importaba cómo vivía sino vivir. Compara a Giacometti con Modigliani por la verticalidad, sin

Una escultura de Giacometti no se puede confundir con ninguna otra. Como un Mondrian, un Picasso, un Miró, un Calder, sólo se puede imitar; límite del arte. (Aub, 1966: 193).

Es necesario aclarar el concepto de imitación, de copia y de falsificación, lo que nos lleva al punto siguiente.

7.1.1.- Concepto de "copia"

Aquí hay que recordar el concepto de copia y falsificación que estudia Max Aub a través de la traducción de la *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien* de Marc Bloch que realiza en 1952⁸⁰, donde, aparte de conseguir información e inspiración para su "falsa historia", aclararía las diferencias entre las imitaciones, que varían según el individuo y las modas comunes a una generación. Los plagarios se denuncian solos, pues al no comprender los modelos aparecen los contrasentidos que denuncian el fraude y, cuando intentan disfrazar sus fuentes, les pierde la torpeza de las estratagemas (Bloch, 1952: 92). Con el tiempo las copias o falsificaciones acaban por denunciarse solas, de modo que la frase "El tiempo revela la verdad" sería exacta. Según Praz (1981: 33-40) al pasar unos años el punto de vista cambia, los aspectos antes desconocidos pasan a primer plano. El imitador de una obra de arte trabaja de acuerdo con el gusto de su época y aunque logre imitar perfectamente la técnica de su antepasado, su propia idea de la belleza lo traicionará.

Ahora bien, en cuanto al arte contemporáneo y sus "advenedizos", tema tratado en la novela del artista muy a menudo, Max Aub está claro que se deja llevar por

embargo, dice:

"Giacometti, de origen campesino, resistió más tiempo" (Aub, 1966: 193-195) afirmación que llama la atención pues justifica la idea de un *Jusep Torres Campalans* como recio campesino, pero que parte de un dato erróneo, ya que Alberto Giacometti es hijo de un pintor de paisajes alpinos llamado Giovanni.

80. Título en castellano *Introducción a la Historia*, (trad. P. González Casanova y Max Aub) (México, 1952, F.C.E.).

un sentimiento de indignación acerca de lo que entiende por fácil imitación, como hemos podido ver en el capítulo III. A través de *Campalans* veríamos lo que entiende Max Aub por copia. En la conversación de 1955 en San Cristóbal, el pintor confiesa:

¿Hay algo mas fácil, teniendo cierto gusto, que copiar un cuadro cubista o inventarlo parecido? Más difícil copiar la *Gioconda*; ¿y cuántas no hay? Lo auténtico es lo contrario, a veces original, otras no. A nosotros nos tocó novedad. Ahí se quedarán, en los rincones oscuros de la historia: Sorolla, Zuloaga, Solana, Picasso, no. (...) Inventor (...) Hacer hoy un Mondrian parece la cosa más fácil; pero prueban y prueban y se cogen los dedos (Aub, 1958: 282-283).

Párrafo que tiene parangón en las reflexiones que realiza Michel Seuphor sobre Piet Mondrian

On l'a beaucoup imité, on l'a beaucoup copié. Et il est aussi facile -quoi qu'en dise un critique américain- de faire le décalque d'une toile de Mondrian que de copier une icône byzantine: il suffit de patience. Car dans cet art il n'y pas trace du tempérament ou de la sensibilité du peintre. (Seuphor, 1950: 118).

y que evidentemente fueron utilizadas por Max Aub para documentarse, ya que es uno de los libros de su biblioteca que consideramos claves para la elaboración de la novela.

La copia es fácil, tanto que el mismo Aub se atreve a imitar cuadros *fauves*, cubistas, surrealistas, etc. Hacemos notar la clasificación que realiza *Jusep* en la que salvo Picasso no hay otro genio contemporáneo. Ni Zuloaga, ni Solana, ni Sorolla, pervivirán en el futuro con lo cual estos tres pintores quedan clasificados como secundarios. Estas clasificaciones serán utilísimas a la hora de estudiar las categorías en el cap. VII.

Max Aub recurre incluso a las palabras de Enrique Díez Canedo⁸¹, traído a colación por el supuesto Miguel Gasch Guardia, para aclarar lo que es arte verdadero y arte que no lo es:

No hay arte que muera. De distinguir, distinguiremos entre arte y no arte: entre creación y aspiración (...) Es fácil pintar como X, o Z. De éste el color, de aquél el dibujo, de otro el asunto, un escrozo (sic), una perspectiva, lo que nos lleva a ver "lo buenos que son en Italia los pintores malos". Con el arte de hoy, más fácil de copiar, los aprovechados son legión. (Aub, 1958: 82-83).

Lo que no se puede copiar, como dice Seuphor en el caso de Mondrian, es el temperamento o la sensibilidad del pintor

Ces éléments-là [los figurativos] sont évincés (*überwunden*), afin de retrouver par delà les chaleurs de la vie, mais les comprenant à l'état sublimé, une enfance nouvelle, toute appliquée à transcrire et retranscrire dans un langage inouï, aussi pur que le chant grégorien, la perpétuelle contemplation de la clarté et de la paix (Seuphor, 1950: 118).

Otra cosa distinta sería la apropiación de imágenes populares que vienen realizando los artistas desde principio de siglo hasta nuestros días. En este contexto hay que entender la "copia" de Miró a la que alude Aragon en un texto reproducido por Aub⁸². En él comenta del *Interieur hollandais* de 1928 que se ha dado en comparar con una obra clásica, el *Joueur de Luth* de H. M. Sorgh

por mí no hay inconveniente y aun diría que sí. Miró lo *copió* de una tarjeta postal. Y si ustedes fuesen coherentes consigo mismos, (...) no debiera de

81. Como Jean Cassou o Alfonso Reyes uno de los valedores de Max Aub, ¿cómo no mencionar su sabia palabra para justificar unas opiniones críticas?

82. En *La gallina ciega* Aub transcribe un artículo de Aragon sobre Joan Miró, publicado en *Les Lettres Françaises*, comentando el proyecto de un mural que iba a construir el artista en Barcelona. Max Aub conoció a Aragon en 1924 por indicación de Roland Tual y de Michel Leiris y mantuvo esta amistad desde México. (Aub, 1971c: 158).

ser peor copiar una decorosa y honesta tarjeta postal, que se mandaba por correo, con la efigie de la reina Guillermina para llegar a esto, ¿no les parece? Todo se arregla, entra en los museos, se cuelga frente a las mejores familias. ¡Qué remedio! Por razones comerciales o políticas, que a veces se confunden cuando no es la política que se ha creído servir la que borra lo que uno ha hecho bajo el manto del olvido o de una interpretación púdica. (...) Debo mis informes a particulares y a un breve artículo del escritor catalán José M. Moreno Galván y de otro mayor de *Tauro*. Lo admito y les doy las gracias (en Aub, 1971c: 158).

Este tema, tan contemporáneo, no se vislumbra en la novela. Max Aub se acoge, para justificar los vestigios que aparecen, al espíritu anarquista de la generación del 98 que explicaría, según él, en boca de *Miguel Gasch Guardia*, el gusto por las cosas estafalarias compradas en el *Rastro* de Ramón Gómez de la Serna y en los *brocanteur de la Butte* de Picasso. Sería el gusto por el desecho, lo desechado que aparece tanto en Ganivet como en Baroja, en Gutiérrez Solana o en Picasso (Aub, 1985: 79-80).

El tema de las copias está indudablemente inspirado en la obra de Daniel-Henry Kahnweiler sobre *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*,

Toutefois, entendons-nous bien! Le vrai peintre ne copie pas froidement une image mentale, car dans ce cas, il y aurait pour lui tautologie. Certes, nombre de peintres affirment qu'ils "voient" d'avance, dans tous ses détails, leur toile terminée. C'est ce dont se targuait van Dongen, autour de 1908, je m'en souviens bien. Je ne crois pas qu'une telle "prévision" soit bon signe pour un artiste. Picasso, par contre, m'a souvent dit: "Il faut avoir une idée de ce que l'on va faire, mais une idée vague (Kahnweiler, 1946: 103).

El escultor Manolo es mucho más benevolente con los que copian, declarando en su particular "cuaderno verde" lo siguiente:

Puestos a escoger, entre crear y copiar, hay gente que ha escogido sistemáticamente el copiar. Es una posición defendible y justa. Copiar es difícil: hay que saberlo hacer. Las repeticiones pueden ser mejor que los estrenos. En la época en que vivimos, quizá es la única manera posible de ir tirando -justo de ir tirando (en Pla, 1976: 235).

La clave para encontrar la justa medida del original y la copia la dan las palabras de Picasso según la anécdota referida por Gertrude Stein:

Exactamente y, tal como dijo Pablo en cierta ocasión, cuando uno quiere hacer algo resulta tan difícil el trabajo de hacerlo que a veces sale feo, pero aquellos que hacen el mismo trabajo después de que uno lo ha hecho ya, no tienen los problemas que atormentan al que lo hace por primera vez, y por esto pueden obtener resultados bonitos, y por eso a todos los espectadores les gusta lo que hacen otros, cuando hacen aquello que uno ha hecho antes por primera vez (Stein, 1983: 31).

Es un problema que ya encontrábamos en *L'Oeuvre* de Zola, hablando de la ficción, en la que *Claude Lantier*, el artista "creativo" e innovador que es ignorado, desemboca en el suicidio, mientras que los imitadores, que producen una pintura más adecuada a los gustos del público, medran. Es el eterno problema de la comprensión del arte moderno unido a la lenta adecuación del gusto.

Picasso sufriría por este motivo, según se suponía, aunque no hay constancia fidedigna, únicamente una supuesta carta del artista que fue publicada en los años veinte en varias revistas europeas y que dio lugar a numerosas controversias, incluso fue desautorizada por el propio Picasso. El texto tiene variantes en sus distintas publicaciones, y eso lo hace sospechoso. La versión castellana se publicó en el número 1 de la revista *Arte* en el año 1932 y se reprodujo por J. R. Escassi en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1973. En esta carta "Picasso" dice:

Hemos visto a muchos pobres diablos que de pronto hacían alarde de su arte cuando no existía tal arte. Se jactaban de poder engrandecerlo todo. De todo

ello salió un arte afectado, sin relación verdadera con la congruencia del trabajo que a mí me ocupaba. Usted no sabe la antipatía que tengo por todos los que quieren imitar mi manera de trabajo (...) ¡Qué manía la de quererse inspirar en el de al lado! Yo sufro casi físicamente cada vez que me veo imitado (en Romero Escassi, 1973b: 73).

Aunque la carta tenga todos los visos de ser apócrifa, lo cierto es que, según reconoce Romero Escassi, recoge la idea general que se tiene sobre las opiniones de Picasso, opiniones que fue dando a unos y a otros y que quedan reunidas en el escrito, incluso la famosa frase "yo no busco: encuentro", por lo que es un documento significativo para conocer un determinado estado de opinión.

Sin embargo no podemos estar seguros de que la opinión generalizada coincida con la mantenida por el pintor. Aparte de la notoria volubilidad de Picasso; en ocasiones se comentan anécdotas que contradicen la idea general, por ejemplo la referida por Michel Georges-Michel acerca de las falsificaciones. Este escritor cuenta que en tres ocasiones fue a consultarle acerca de la autenticidad de unas telas. Si bien en las dos primeras podía haber la duda, en la tercera no, porque él mismo le había visto pintarla, sin embargo en las tres ocasiones Picasso dice que son falsas. Michel protesta y entonces Picasso, sonriendo, dice:

- Qu'est-ce que tu veux, des faux Picassos, j'en fais, moi...(Georges-Michel, 1954: 102).

Tema que abre nuevas perspectivas que no están tratadas en la novela porque Max Aub sigue el tópico generalizado reflejado en la carta apócrifa que comentamos.

7.2.- Relación entre las artes en J.T.C. y las opiniones de Aub

La alianza entre la pintura y la poesía sigue dos vertientes desde hace siglos, según Praz (1981: 10) basándose en dos frases consagradas, una de Horacio

(*ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*) y un comentario de Plutarco. El primero quiere decir que, como sucede con algunas pinturas, algunos poemas sólo gustan una vez y otros se pueden leer más veces, y el segundo se refiere a la pintura como poesía muda y la poesía como imagen que habla. Durante siglos los artistas han dado vueltas sobre esta idea integradora de las artes, pero después del *Laocoonte* de Lessing, que supuso uno de los más punzantes ataques contra el clasicismo o sobre las fronteras de la poesía y la pintura, donde se descalificaba enteramente el tópico de la *Ut Pictura Poesis*, y se sostenía que la pintura era un arte temporal mientras que la poesía era espacial, convertía en incompatibles los dos hechos artísticos. Consecuencia de esta doctrina sería el temor del arte contemporáneo a realizar una pintura "literaria" o una poesía "gráfica" o "descriptiva" (Calvo Serraller, 1991).

Mario Praz, que sigue el proceso hasta el momento actual, considera que es el arte "bruto", que sigue únicamente los propios impulsos desligándose de la tradición, el que ha acabado con la idea de la hermandad entre las artes, argumento que no excluye el anterior (Praz, 1981: 10)⁸³.

Más que discutir sobre la superioridad entre las artes, piedra de toque desde los antiguos tratados de arte, se habla en la novela de las diferencias entre ellas, así, *Campalans*, comenta a Aub en 1955 en San Cristóbal:

Los pintores, los verdaderos, eran -supongo que lo siguen siendo- grandes trabajadores. Trabajan como nadie; a nadie le gusta tanto su oficio. Es un trabajo que se ve. Un músico, un arquitecto, por mucho que oiga o imagine realizados sus proyectos al irlos escribiendo en el papel pautado o en sus mesas elegantes, trabajan en el vacío. Un pintor, no. La pintura es el único

83. Praz enumera los intentos de poetas y escritores de sugerir imágenes con la escritura, desde las *technopaignia* de los alejandrinos y de los poetas del siglo XVIII que intentaban sugerir objetos mediante una configuración de versos de diferente longitud, hasta los *calligrammes* de Apollinaire. Para más información cita a J. H. Hagstrum, *The Sister Arts: The tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, 1958.

arte agradecido. Autor, actor y público, al mismo tiempo. Un poeta escribe, luego llega, o no, al libro, al canto, a la recitación. La pintura se ve en seguida. Es lo que más se ve. No necesita de nadie. Ahí queda sin intermediarios, sin intérpretes. Se da de una vez. De arte sabe nadie, porque saben todos. *A-bu* dice el niño y dibuja si le dan con qué. Los niños dibujan -todos- porque les sale de adentro, el dibujar es consustancial con el hombre (Aub, 1958: 280).

Max Aub no se resiste a exponer, por medio de *Campalans*, una reflexión suya que muestra las interrelaciones entre la literatura y pintura, y aprovecha un momento en el que el pintor se cruza con Ruben Darío, (1914), para que el artista comente a Alfonso Reyes lo siguiente:

- ¿Recuerda usted (...) aquel *Canto de esperanza* que parece hecho para hoy -y para siempre- y que empieza *Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste* ¿Por qué no le pregunta si ese verso no se lo dio el último Van Gogh? (Aub, 1958: 177).

Naturalmente tenemos que tener en cuenta que Max Aub es un escritor que también pinta. Tal vez como aficionado a la pintura quiso iniciarse como pintor. Como adivina Estelle Irizarri, exponer en público por primera vez debe ser una experiencia difícil, especialmente cuando ya se es conocido como escritor, por eso Aub protege su propia imagen mediante comentarios autoburlescos, disminuyendo los méritos de su pintura con las palabras de *Campalans*. El único camino para el aficionado que quiere exponer sus cuadros (sin público no hay arte que valga), y al mismo tiempo proteger su amor propio, es adelantarse a los críticos profesionales calificándolos él mismo de copias mediocres (Irizarri, 1990: 144)⁸⁴.

84. La lista de escritores y pintores españoles que mantienen la afición por la pintura o la escritura es bastante extensa. Estelle Irizarri ha estudiado a unos cuantos (Tomás Barros, Castelao, Cándido Fernández Mazas, Anxeles Penas, Miguel de Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, Juan Ramón Jimenez, Pablo Picasso, José Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Prieto, Rafael Alberti, Miguel Delibes). No incluye a Dalí porque gran parte de su obra ha sido escrita en francés. (Véase Estelle Irizarri, *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston,

A Max Aub le atraen los pintores que escriben y que escriben teatro como Kokoschka y, por ese motivo, *Campalans* también escribe poesía y teatro en Gerona, siendo jovencito. Los símiles entre los artistas y los actores, la pintura y el teatro también surgen inevitablemente:

Los artistas de hoy dan risa: no les importa más que su obra. Parecen cómicos -actores-. Han venido a ser exclusivamente intérpretes de una obra, que, a veces, no entienden. Faltan autores. El público varía poco. Entiéndame (le entendía perfectamente): todo arte es como el teatro, arte mayor, constituido por tres partes: el autor, el actor, el público. Sin público no hay arte que valga (Aub, 1958: 273).

El arte contemporáneo tiene paralelismo con el teatro, no hay que olvidar que la palabra *szene* se utiliza como equivalente al mundillo artístico y Aub, escritor, relaciona sus propias angustias como dramaturgo con las que puede tener un artista alejado de las vanidades de la moda y el mercado.

También en torno al realismo surgen las comparaciones. Un realismo que Max Aub entiende que subsiste a pesar de las modas vanguardistas y experimentales.

Se puede unir el realismo al naturalismo, al Teatro Libre. Zolá-Cézanne (Aub, 1958: 286).

Campalans inicia sus inquietudes culturales en Gerona, donde llegó a pergeñar una *comedia*, coincidiendo con el enamoramiento de *Juana Muñoz*⁸⁵, esa experiencia

1984. Existe versión española de la misma autora *Escritores-pintores españoles del siglo XX*, Sada, 1990. También "Cuatro bromas literarias de nuestros tiempos", *Actas del VIº Congreso Intl. de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 402-405, y *La broma literaria en nuestros días*, Nueva York, 1979). Se siguen descubriendo dibujos de Unamuno y recientemente se han expuesto algunos desconocidos de Victor Hugo (ver cap. IX).

85. Como recordaremos, *Jusep*, en su juventud en Gerona, se enamora de *Juana Muñoz*, una "comediante" que hace el papel de Patros en *Electra*, de Benito Pérez Galdós, 1902, comedia significativa, pues Aub nos relata el escándalo que produjo esta obra el año anterior en Madrid (enero de 1901). De ahí que se produjera un famoso pleito contra la señorita Ubao que fue defendida por Antonio Maura. El pleito se había resuelto y en 1902 la obra ya no producía motines. Esta faceta es común al escultor Manolo, quien confiesa que se enamoraba de todas las actrices que actuaban en el Lyceo (Pla, 1976: 59).

basta para que se le supongan ciertos conocimientos teatrales:

El actor, la técnica de la representación, puede ser magnífico; como lo fueron los grandes actores del siglo XIX. Pero representaban grandes cuadros de Historia. Quisimos acabar con ellos. Y acabamos. Hicimos otra cosa, representándola bastante mal. Pero "había obra". Me da la impresión de que hoy, además de no haber obra, las "hacen" bastante mal. El público se engaña o se deja engañar con las peras del olmo, comulgando con ruedas de molino (Aub, 1958: 273).

Naturalmente seguimos manteniendo que es el mismo Aub quien habla en esta ocasión con las mismas intenciones. Y no será la única en la que *Jusep* "piensa" como escritor, pues en unas declaraciones escritas en 1907 en el *Cuaderno verde*, descubrimos lo siguiente:

Vencer la literatura con sus medios. La ventaja de los escritores: emplean palabras, material que nada tiene que ver con la realidad. Transformar los colores en vocablos (azul, el sustantivo; rojo, el verbo; amarillo, el complemento; los demás, adjetivos). Pintar en prosa, en verso. Colores consonantes, colores asonantes. Si empiezo, no termino. Tengo sueño (Aub, 1958: 197).

Y en la página siguiente:

Los cuentos no necesitan pintarse: se escriben, negro sobre blanco. (...) Pensar un cuadro, cómo ha de ser, está al alcance de cualquiera. Lo difícil es hacerlo. Igual que un poeta siente cómo debiera ser un poema y lo difícil es realizarlo. No se trata de ideas. Un poema es cuestión de palabras, como el dibujo y la pintura de trazos y colores. Nos regalan las ideas: es lo único que dan gratis por el hecho de haber nacido (198).

Y más adelante:

La afición de *Campalans* por el teatro en su adolescencia es reflejo de la misma que tenían José Gaos y José Medina en su juventud valenciana, afición que compartían con Max Aub que, al tiempo que escribía, dibujaba los decorados (Aub, 1970c: 75).

Esta es la diferencia fundamental entre la literatura y la pintura. La literatura se fabrica, se monta, con palabras puestas por el hombre. Es un artificio, se trabaja con ladrillos; arquitectos y albañiles. Los colores son otra cosa, hagamos lo que hagamos no los podemos inventar. Lo único que podemos hacer es descomponerlos, ponerlos, ensamblarlos. Pero la materia prima es radicalmente distinta. Por eso puede haber grandes pintores muy brutos. Queda el dibujo, para los mayores (Aub, 1958: 198).

Aquí se aprecia además una puntualización entre los pintores y los dibujantes y el dibujo despreciado por su "virtuosismo". Al año siguiente, 1908, en el *Cuaderno Verde*:

Comunicamos con mayor precisión nuestros pensamientos que la mayoría de los hombres, que los escritores desde luego. Tal vez sólo los músicos tienen instrumentos más perfectos que el nuestro. Las manos son más exactas que la lengua (Aub, 1958: 203).

Parece que Max Aub se introduce en la piel de un pintor o que se ha creído aquello de que "una imagen vale más que mil palabras", carácter totalizador y mesiánico de la obra de arte, pero que fue una idea muy extendida en las vanguardias.

La frase anotada más adelante, en la misma página del *Cuaderno verde*, (1908),

La belleza, dentro (Aub, 1958: 203).

Motivo para que Max Aub comente:

Inútil me parece recalcar la identidad de las ideas de Torres Campalans con la de algunos de los mejores poetas de su tiempo. Dudo mucho que conociera poemas de Juan Ramón Jiménez, pero no sería inútil que algún joven en mal de beca o tesis se fijara en el tema (Aub, 1958: 254 nota 8).

Aub muestra así su propio conocimiento hacia la sensibilidad de Juan Ramón, pues por sólo una frase ya está sugiriendo su propia conexión.

Cuando *Campalans* descubre su aversión a los homosexuales, que le huelen a "po-

drido", Aub no reprime la ocasión de incluir una referencia a la generación del 27 y la Institución Libre de Enseñanza (Buñuel, Dalí, García Lorca), que utilizaron ese término con otro sentido, ya que "putrefacto" era sinónimo de burgués⁸⁶. Y también se utiliza este otro sentido como otra más de las "anticipaciones" de *Jusep*:

La pintura fue decorado, decoración [la pintura de Historia] (o, como quieren los putrefactos: condecoración (Aub, 1958: 205).

Otro tema al que Max Aub vuelve una y otra vez es la decepción ante la deshumanización del arte en la sociedad burguesa contemporánea. En una sociedad como la actual el arte ha perdido su sentido revolucionario. Así, en *Poesía española contemporánea*, Aub escribe en 1954:

Se produce en poesía el mismo fenómeno que en la pintura o la escultura; dase importancia a la manera de hacerla, relegando al olvido el tema. La pintura de historia, de leyenda, se convierte al empuje de los impresionistas; la escultura, con Rodin, olvida los temas para convertirse en problema de superficies. Importa más la costra que el meollo, más lo que se ve que lo que se piensa. Toda la época (modernista) es así: La grandeza de la Torre Eiffel es del aire que la atraviesa. Pero esta corriente general, hija de la bonanza y de la tranquilidad, de la confianza en el progreso paulatino y de la inmovilidad de las bases en que se sustenta la sociedad burguesa que dirige sus trabas -que no se verá afectada hasta la guerra del 14-, tiene en España -como vimos- la contrapartida oscura de la revolución sin hacer, además de la amargura de los reveses (Aub, 1969: 40-41).

En este texto se percibe lo que ya hemos comentado más arriba, la conciencia que tiene Max Aub de que el desplome de la sociedad occidental comienza en los albores de la guerra del 14, siendo más trágica si cabe la situación en España.

86. Igualmente aparecen referencias en *La calle de Valverde*.

7.2.1.- Las técnicas artísticas

Como ya hemos comentado más arriba, *Campalans* entiende que la pintura se ve enseguida y no necesita intérpretes. No merecen la pena las teorías porque nadie y todos saben de arte. El dibujo es tan consustancial con el hombre que lo realizan con todo desparpajo hasta los niños. En este caso está hablando de una pintura y un dibujo al alcance de todo el mundo, un medio de expresión como otro cualquiera. Sin embargo, Max Aub sabe que el dibujo de los niños, aunque produce placer porque interviene el juego, cansa pronto. Algo parecido ocurre con el arte popular que ya no existe porque las masas modernas están vinculadas, hasta en los campos, a la civilización urbana. Esto lo conoce a través de Malraux⁸⁷.

Y más adelante:

la pintura es la más espléndida de las artes. El dibujo es el primer empuje del hombre para salirse de sí. ¿Qué le representa mejor? Los más viejos testimonios de nuestra existencia están en las paredes. La pintura, el afán de reproducción -en todos sus sentidos... Todos los hombres han dibujado alguna vez. Conozco algunos que nunca han cantado, que nunca han escrito. Por eso la responsabilidad del pintor -su relación con la belleza-, esa sorda aspiración, es mayor que cualquiera. (Aub, 1958: 288).

Esta idea del Arte como dignificador el hombre coincide con André Malraux. Y la responsabilidad del pintor "en relación con la belleza" es mayor que cualquiera. Aquí aparece la representación pictórica como la más clara muestra de la civilización, tal vez superior a todas las demás artes por este motivo.

En otros momentos el dibujo, que también puede ser entendido como "virtuosismo", lo contrario a la impronta "expresionista" y "bruta" de la pintura contempo-

87. Sabemos que tiene las obras artísticas fundamentales de Malraux en su biblioteca particular y son anteriores a la novela. No hemos estudiado tan a fondo como lo requiere la profunda influencia que tiene Malraux en *Jusep Torres Campalans*, pero encontramos su huella en numerosas ocasiones.

ránea, se trata de forma peyorativa y hasta será considerado como algo negativo, como el "paisaje" y como "Velázquez".

Es digno de tenerse en cuenta el interés que el artista puede mostrar por la Fotografía y su tratamiento, así, en 1911, anota en el *Cuaderno verde*:

ya no se hacen retratos de personajes famosos. ¿Vencidos por la fotografía? Tal vez, pero algo más: la pintura ha venido a ser otra cosa (...) Otra cosa de lo que teníamos por pintura. Por eso no tenemos nada que ver con los pintores que pertenecen todavía a aquel mundo. ¿Qué relación hay entre nosotros y Zuloaga o Sorolla? Somos de otro planeta (Aub, 1958: 218).

Sobre cómo suelen tomar el tema los pintores de su entorno, cuenta la siguiente anécdota en el mismo *Cuaderno verde* y en 1908:

Braque dice a Apollinaire: "La pintura se aproxima cada vez más a la Poesía, liberada de la anécdota por la fotografía. Como la música, la pintura debe existir por sus propios medios". Reflejo, mal entendido, de lo que le dije: queremos inventar las palabras de la pintura. ¿Imposible? Mejor (Aub, 1958: 207).

Es la interpretación de un escritor ante una frase muy conocida del cubismo y, en general, del arte moderno.

7.3.- Futuro de la pintura

Campalans dice a este respecto en 1955 en San Cristóbal:

La pintura tiene que volver a su lugar secundario y los pintores ya no tendrán más remedio que aprender a pintar. Era un callejón sin salida (Aub, 1958: 284).

No se trata del argumento anarquista de volver a la Edad Media y, por lo tanto, al anonimato y al trabajo en común. En este caso volvemos a ver la influencia de Malraux y *Le Musée Imaginaire*, aunque Max Aub, escudándose en *Jusep*,

es capaz de decir cosas más radicales y directas con respecto a aspectos fragmentados de la teoría malrauxiana.

En el momento de abandonar París, *Campalans* ya vislumbra el futuro de la pintura por el camino de Mondrian, no de Kandinsky, perspectiva extraída de uno de los manuales consultados por Max Aub, el de *La pintura del siglo XX* de Jorge Romero Brest.

Campalans se adentra por los senderos de lo sublime siguiendo los pasos de Mondrian a lo largo del Sena. Su aprendizaje es iniciático. Más tarde, ya en México, es incapaz de pintar, al parecer se ha adueñado de él un *miedo insuperable* que el "biógrafo" es incapaz de captar.

Un miedo insuperable que tal vez hermana al pintor y al escritor ante el lienzo o la página en blanco. A partir de ese punto el vacío y la soledad son iguales para ambos.

7.4.- Arte-naturaleza

Vuelven a surgir las relaciones con la literatura en un tema muy tratado por el cubismo, el nuevo lenguaje. *Jusep* lo complica con la crítica hacia la incompreensión que genera el arte actual entre el público.

El querer inventar un idioma nos llevó -de vuelta- a los jeroglíficos. Lo que había de ser un nuevo lenguaje se quedó en signos que sólo los entendidos, los que estaban en el secreto, podían traducir. Hoy, la pintura, dejándose arrastrar, es una sociedad secreta para iniciados. Una masonería cualquiera, con sus maestros, sus grados 33, etc. A veces pienso que los imbeciles tienen razón ¿Qué hicimos? Separar el arte de la naturaleza (Aub, 1958: 273).

De nuevo Malraux, pues a esa fuente sin duda nos remite Max Aub. No es el mimetismo de la naturaleza por lo que aboga *Campalans* sino por el sentido iniciático del arte.

En otra obra de Aub distinta, en *Campo abierto*, Riquelme insiste:

El hombre ha sacado su esencia de su existencia. Y los valores morales -para ti y para mí son lo primero- han surgido, existen, son, por obra de la naturaleza. Un perro es fiel; un árbol, hermoso; el hombre, inteligente (...) Siempre existe lo mejor. El arte no es aparte. Está hecho a la medida del hombre, por el hombre, para el hombre. Lo mejor siempre sorprende. Pero buscarle explicaciones irracionales son ganas de perder el tiempo (Aub, 1978: 438-439).

Y también en *Campo abierto*:

Sonó la alarma y bajaron a los sótanos para ver si todo estaba en orden.

- No se atreverán a bombardear el Museo.
- Porque usted lo dice, Villegas.

Había varios retablos adosados a las paredes y cuadros apoyados en ellos. Cuartero se quedó mirando a Felipe IV con su perro. (...) Miraba el paisaje del fondo, el mismo por el que ahora avanzaban los rebeldes hacia Madrid, con fusiles en las manos, no tan distintos del que lleva el monarca

Villegas reavivaba una vieja discusión:

- La diferencia entre la naturaleza y el arte es que el segundo está hecho a la medida del hombre y el mundo no sabemos a cuál. La explicación de los misterios de la vida, que son los que ahora infantilmente le interesan, están expuestos a otra escala, esto es todo. ¿Hay alguna probabilidad de que este ser pintado se anime y empiece a vivir? Si estuviésemos hechos a imagen y semejanza de Dios, ¿por qué no? (...) El mayor mito, Dios (Aub, 1978: 429-430).

La semejanza con la problemática de *Campalans* es evidente. Cuando hablan de Arte siempre acaban hablando de Dios. También en esta faceta tenemos que remitirnos a Malraux, no porque él sea especialmente religioso, sino porque insiste una

y otra vez en que el sentido del arte del pasado es ajeno a nuestro tiempo precisamente porque sus contemporáneos veían el mito que entre nosotros se ha perdido.

8.- Catalanismo

Antes que artista o anarquista, Jusep es

catalanista hasta las cachas y católico, a machamartillo (Aub, 1958: 94).

Cataluña es un concepto mucho más amplio del que conocen las fronteras actuales,

La gran Cataluña no comprende a Mallorca o Valencia, sino Francia (Aub, 1958: 278).

La primera vez que tenemos noticias de esta característica de *Jusep* es en la biografía del artista, cuando se producen algunos enfrentamientos y tensiones por el tema catalanista, tensiones que se dejan sentir incluso en acontecimientos intrascendentes como las representaciones teatrales, concretamente a raíz del drama *Electra* de Pérez Galdós:

La política invadía Gerona, como cualquier otra ciudad española; las huelgas se sucedían. Los radicales de Lerroux, con órdenes de Madrid, intentaban romper el frente catalanista. Pretendieron servirse, en Gerona, del drama de don Benito para sus fines, sin lograrlo. La gente se miraba con odio. La discusión acerca de las órdenes religiosas acababa de poner un toque de tirantez entre todos (Aub, 1958: 94).

No deja de ser reflejo de la propia actitud de Max Aub en unos acontecimientos paralelos que tendrían lugar en Barcelona muchos años después⁸⁸.

88. En relación a los Actos de Solidaridad con Cataluña. Seis años después de que los intelectuales castellanos hubieran dado pruebas de solidaridad con Cataluña, los de aquella región les invitaron a un homenaje en Barcelona. A tal efecto, partieron de Madrid dos trenes que llegaron a la capital catalana el 23 de marzo de 1930. La invitación había surgido de la iniciativa de un grupo de catalanes pertenecientes a distintas tendencias, sin embargo el acto fue polémico desde el primer momento. Max Aub firmó entonces del lado de los discrepantes, reputando como "híbrida" la visita a Barcelona. (En *Nueva España*, 1-IV-1930. Citado por Tusell, 1990:91-99)

En 1955 Jusep rememora con el escritor la Cataluña de principios de siglo que le tocó vivir, con el catalanismo en todo su esplendor:

He visto bastantes cosas. Pero como Cataluña a principio (d)e siglo, ninguna. Usted dirá: claro, tenía quince, veinte años. La matemáticas no fallan. Pero era otra cosa. Un afán de saber que desbordaba por todas partes. Hervía. No se puede dar cuenta, Aub. Todos queríamos aprender. Los obreros principalmente. Los ateneos se multiplicaban. De todas clases: obreros, culturales, deportivos. El catalanismo ayudaba mucho, y el excursionismo, y, si me obliga un poco, le diré que el naturismo, el vegetarianismo, el esperanto, servían para enfervorizar el ambiente. Los *aplects* se multiplicaban. ¡Como bailábamos sardanas! ¡Cómo cantábamos! Las escuelas de Artes y Oficios... Las compañías de aficionados... Todo eso decayó después (...) Pero entonces -hablo de 1900, de 1905- corría por Cataluña una oleada optimista, de seguridad en sí. Decían que nuestros escritores eran tan buenos como cualquiera, que nuestros pintores eran comparables con los franceses, que nuestros músicos se metían a todos en el bolsillo. La verdad es que teníamos gente buena; Maragall, Verdaguer, Rusiñol, Nonell, Picasso -Picasso, para mí, catalán-, Albéniz, Granados, Casas, Gargallo, Clará... *Féa bonic...* (...) Todo el mundo tenía ganas de saber algo más de lo que sabía. (...) la pintura y la literatura catalana del 98 es más alegre, tiene más vida que la de Madrid. De hecho, de aquella época no quedamos más que Picasso y yo. Mateo Soto murió hace poco en México, en la capital. Lo supe por el librero de Tuxtla. Era un buen hombre. Según me dijo es la única persona que Baroja trata bien en sus memorias (Aub, 1958: 270-271)

El catalanismo provinciano se deja notar ridiculamente en las relaciones "secretas" entre *Pepita Romeu* y el joven notario *Luis Padrón*, que visitaba a la familia. Siendo murciano el novio y don Ramón, el padre, catalanista acérrimo, podía interpretarse como una "deserción".

El catalanismo de *Campalans* está igualmente en la base de la antipatía que siente por el madrileño Juan Gris, aspecto biográfico al que corresponde como modelo el escultor Manolo.

9.- El Arte comprometido

Al artista se le ha considerado generalmente nihilista, individualista y alejado de los grupos sociales. Este extrañamiento se acrecienta cuando se trata de un artista español como Picasso, vinculado a la generación del 98, y, como ésta, anarquista y nihilista.

La idea generalizada sin embargo no se justifica con la realidad, ya que en el mundo contemporáneo los artistas se han ido vinculando a los partidos políticos de izquierda, que los han reclutado con fines propagandísticos. Sobre esta vinculación y la difícil integración del artista en los partidos se tratará en los apartados siguientes.

La relación de los artistas con la izquierda se pierde en los orígenes del mundo moderno, con las aspiraciones generales de los intelectuales por una sociedad utópica. Siguiendo la trayectoria de la novela de Max Aub, y por poner algunos ejemplos, comencemos por los vinculados a la escuela sansimoniana a través del *Cenacle*, famoso club literario y artístico que tenía como cabeza visible a Victor Hugo y al que acudían desde Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, Louis Boulanger, Barye y David d'Agers o Delacroix. Balzac también sentía simpatía por el sansimonismo, pero consideraba que el pensamiento de Charles Fourier era más profundo. De hecho Fourier, que asistía a los mismos círculos que Liszt que escribió su *Sinfonía Revolucionaria* en 1830, subrayaba más la importancia de la música. El mayor énfasis de Fourier sobre el individuo hizo que sus ideas fueran más atractivas que las sansimonianas para la bohemia y los representantes del arte por el arte, desarrollándose más aún entre los discípulos de Victor Hugo, que rechazaban la insistencia de los sansimonianos sobre el propósito y la utilidad social del arte (Drew, 1981: 149-150). Vincent Van Gogh había estado tan comprometido con las masas que durante un tiempo compartió las penurias de los mineros de Flandes,

mientras servía como predicador laico en una sociedad misionera calvinista. Mantuvo durante mucho tiempo un plan relativo a una colonia de artistas sobre una base comunitaria, que le llevó a pedir a los principales impresionistas que establecieran una sociedad cooperativa de pintores, dividiéndose entre sí el dinero que produjeran sus obras: una especie de *falansterio fourierista de artistas*. Van Gogh proponía que en esta sociedad los cuadros fueran producidos cooperativamente. Gauguin⁸⁹ tenía ideas similares y con el proyecto de establecer tal sociedad viajó al Sur de Francia.

Estos orígenes se vislumbran ligeramente en la novela de *Jusep Torres Campalans* como podemos apreciar en los anales, en las reuniones anarquistas del personaje y en la consideración especial que se tiene a Van Gogh y a Gauguin.

9.1.- Arte-política

En este apartado hay que aclarar muchos puntos, lo que se entiende en la novela de Aub por compromiso político, las aclaraciones o confusiones acerca del arte que es útil y el que no lo es, las vinculaciones políticas de los personajes, especialmente en el caso de *Campalans*, y las farragosas relaciones con grupos y partidos políticos, anarquistas, comunistas, socialistas, etc.

9.1.1.- El artista comprometido

Este es un debate que se arrastra en la obra maxaubiana desde los años treinta, desde la novela *Luis Alvarez Petreña*, y tiene su origen en la corriente de los *nuevos románticos*. Con la Guerra Civil el debate se radicaliza y numerosos escritores comprometidos, entre los que se incluye Max Aub, escriben obras llama-

⁸⁹. Gauguin, nieto de Flora Tristan, famosa propagandista revolucionaria muy conocida y popular, ya admiraba en su momento a Saint Simon y conocía las opiniones de Fourier, era revolucionario en lo social y en lo artístico. Max Aub posee en su biblioteca *Noa Noa* (München, 1961).

das *de urgencia*. La postura que toma él personalmente se refleja en la obra, así como el debate que suscita la adscripción a la revolución por parte de los escritores. Estas tensiones, que no coinciden en el tiempo con la novela *Jusep Torres Campalans*, se dejan sentir a través de sus páginas, por lo que consideramos necesario tener en cuenta otras obras en las que se pone de manifiesto el problema. Así, en *Campo abierto*, nos encontramos con la siguiente conversación anónima, escuchada por uno de los personajes en un bar:

Para ser revolucionario de verdad hay que tener callos.

- ¿Y Gorki? -terció otro.

¡Psché! Eso cuentan, pero ve a saber. Yo hablo de los españoles.

- Mira Sender, Alberti, Bergamín, ¿No has visto "El Mono Azul"?

- Esos son comunistas -dijo con un desprecio absoluto-, señoritos...

- Y Barral.

- Ese es pintor, ¿no? Los pintores son otra cosa. Por lo menos, se ensucian las manos. Cuando estemos en el poder, porque caerá en nuestras manos, tarde o temprano, que se deje el mundo de literaturas. Que hagan cine, si quieren, para divertirnos (Aub, 1978: 308).

El que habla seguramente es un anarquista de base: para quienes los intelectuales de izquierdas, comunistas, son dignos de desprecio, al tiempo que apunta el futuro del arte en el cine, un arte utilitario exclusivamente.

Y en otra ocasión:

no veo por qué te indignas porque Roces le haya pedido a León Felipe que haga un poema proletario. ¿Por qué? Echa una mirada a tu alrededor. ¿Qué hicieron los pintores? ¿Los pagaban o no para representar de la mejor manera posible, según los cánones de la propaganda, a los moradores de su cielo? ¿O a los reyes? ¿Es peor escribir hoy una oda a Stalin que fue para Velázquez retratar a los Carlos o los Felipes? Stalin es hombre de más valer. ¿A qué viene ese hacerse cruces? ¿Has leído algún poeta musulmán, sus dedicatorias,

o las de Cervantes o Lope? El arte siempre ha sido servil, a la orden de lo que sea. Como nunca ha dado dinero, es barato. Desde hace algún tiempo los artistas -algunos- se ganan la vida porque hay seres anónimos que compran sus obras. Eso nos ha llevado al arte por el arte. Mientras los pintores tuvieron que cubrir paredes o adornar iglesias bueno fue, pero cuando a los burgueses les ha dado por engalanar sus casas, que son muchas más que los palacios, nos fastidiamos, joven. El pintor fue dueño de hacer lo que le daba la gana... Y los demás nos hemos tenido que aguantar ¿Qué hemos ganado? ¿Sorolla es mejor que Velázquez? ¿Picasso mejor que Rivera? Todos trabajamos por encargo y hacemos lo que hacemos lo mejor que podemos. Tanto monta encargar a P. o a Z.; que pinte el retrato de la Virgen como el de la señora del paquetero del 26 de la calle de arriba. El que sabe, sabe. Me saldrás diciendo que la sinceridad. Estaríamos buenos. ¿Qué se hace con la sinceridad, la honestidad, la virtud? Muchas cosas, pero no arte. El arte está en hacer bien las cosas, pero no en las cosas en sí. Esas, déjalas para otros menesteres (...) Hubo por ahí cada cabrón, y cada marica ante los que nos quitamos reverentes el sombrero (317).

Como se puede apreciar la farragosidad de los argumentos entre el compromiso o la falta de él, la utilidad-inutilidad de los intelectuales, sean escritores o pintores, la posibilidad de una sociedad futura, un *mundo nuevo*, en el que serán todos iguales, sin genialidades que distingan a unos de otros llevan la marca de las discusiones entre anarquistas. Se valora lo que está bien hecho, no el producto de la genialidad.

Sobre las razones de la "antipatía" que mantiene *Campalans* sobre Gris (y en última instancia el mismo Aub), encontraríamos aclaración en el siguiente comentario acerca de Juan Gris:

Nunca le interesó la política. Torres la llevaba en la sangre y Picasso era testigo, sin más. -Se guarda siempre las espaldas- (Aub, 1958: 150).

En sus discusiones se traducen las diferentes convicciones que mantienen cada uno. Para *Gris* el artista es un profesional y por eso un hombre "especial", alejado de los problemas que atormentan al resto de los mortales

Nosotros debemos ver las cosas como pintores, exclusivamente como pintores
-dijo *Gris*. (Aub, 1958: 154).

Comentario que estaría basado en la conferencia de la Sorbona, según la nota 17 del mismo "historiador" Max Aub. Y *Campalans* le contestaría:

Si, claro -(...)-, como si fuésemos ángeles. No ves, pedazo de bruto, que no podemos dejar de ser hombres... (154),

porque ser "hombres" significa compromiso, valor, gallardía... De hecho sólo Picasso sería poseedor de las cualidades idóneas, por lo que no se contradice, aunque aparentemente lo parezca, con la idea del superhombre defendida tanto por *Campalans* como por Aub. En 1936, cuando se extiende el acta de defunción del *arte por el arte* o el arte puro, se plantea un horizonte único de utilidad inmediata del arte y se llega a utilizar la semejanza entre el arte y el arma como prueba la declaración de Picasso afirmando que maneja los pinceles como los milicianos el fusil (Larrea, 1977b: 14).

Es difícil separar los temas cuando Max Aub los entremezcla de una manera tan compleja. *Campalans* lo tiene claro cuando en 1955 dice a Aub:

La calidad nada tiene que ver con la justicia ni con la libertad. El arte ha dado obras maestras en sociedades muy jerarquizadas: en Egipto, en Mesopotamia, en la España de Felipe II, aquí, con los aztecas. Pero una cosa es la pintura y muy otra el pintor. Un asesino puede ser un gran poeta, o un político artista refinado. Es de sentir, pero es así. Lo bello y lo bueno tienen poco que ver. A veces se dan juntos por casualidad (Aub, 1958: 273).

El pintor en este caso está en contradicción con la estética anarquista de Tolstoi, a quien supuestamente sigue desde los tiempos de *Domingo Foix* ya que, para el filósofo anarquista, la belleza estaría en la justicia.

Max Aub defiende siempre la libertad, sin embargo en 1967, cuando escribe *El Cerco*, obra de teatro escrita en homenaje al Che Guevara muerto en 1966, parece que el sentimiento de Max Aub ha cambiado, al identificarse con el personaje del Comandante partidario de la Revolución:

lo que importa de la Revolución es la igualdad y no la libertad (Aub, 1975: 584).

Es el ideal comunista, discutido siempre ante Renau, pero en *El Cerco* el héroe es el revolucionario y el personaje del misionero renegado que vive mezclándose con los indios y dedicado al mestizaje (postura nihilista muy parecida a la de *Campalans*) es tratado como elemento contrarrevolucionario o abiertamente reaccionario. Tal vez es reflejo de la postura de Max Aub ante los cambios juveniles de los años sesenta.

9.1.2.- Arte popular en J.T.C.

Un tema de constante actualidad durante la Guerra Civil, la función social del cartel, también se aprecia en el *Cuaderno Verde* de *Jusep Torres Campalans*, pese a situarse cronológicamente muchos años antes de la contienda:

El arte puede llegar al pueblo por las reproducciones. La tricomía puede ser para la pintura lo que la imprenta fue para el libro. Si es así, no confundir con lo que se pinta ahora; todos: buenos, malos, regulares. Esperar que el tiempo selecciones. Prohibir que se reproduzcan cuadros que no tengan por lo menos cincuenta o cien años. Si a algún imbécil se le ocurriera obligarnos a pintar "para el pueblo" tendríamos que atenernos a lo digerido. Peligro de muerte. El arte va delante (Aub, 1958: 233).

Argumento que parece dirigido a J. Renau, negándose a una vulgarización que estaría en supuesta contradicción con las obras de Renau y las teorías acerca del cartelismo, y una alusión a las polémicas sobre Pintura y Cartelismo protagonizadas en 1937 por J. Renau y R. Gaya.

Al margen de la reflexión de *Campalans* sobre la selección de la obra de arte digna, tenemos que considerar el respeto del escritor para con el "pueblo", receptor último de la obra. Un pueblo al que no hay que engañar con las dudosas obras de arte del presente.

En otra ocasión, en una situación distinta, con motivo de recoger los restos (notas, cartas, poemas) encontrados entre los soldados muertos en *Imposible Sinaí*, Max Aub reivindica la "obra" del hombre sencillo, tan importante como la de los grandes hombres, un argumento anarquista por excelencia sobre la obra de arte, argumento al que también asimismo los "versos encontrados" de poetas de segunda de *Antología traducida* (lo veremos de nuevo en el cap. IX).

Según una conclusión preliminar, tenemos la sensación de que Max Aub utiliza indistintamente los dos razonamientos. Por un lado repite muy a menudo que el *genio*, del escritor o el pintor, se tiene o no se tiene desde el nacimiento, dando crédito a la existencia de personas "superdotadas", héroes y ejemplos para los demás, como Picasso, y por otro lado se deja seducir por el argumento populista de los anarquistas según el cual son igualmente dignas las obras de arte del hombre sencillo, no profesional.

9.1.3.- Arte útil

Todos estos puntos: política, justicia, sociedad, vida, etc., en relación con el arte tienen algo en común, la reflexión constante sobre su utilidad social. *Campalans*, desde una postura deshumanizada, se revela contra el arte de "tenedor, cuchara o cuchillo", digerible, que sirva o que tienda a hacer mejores a los hombres (Aub, 1958: 227). Argumentos que responden a una concepción libre del arte y que podrían utilizarse tanto contra los ortegistas como contra el realismo socialista.

Es distinto a la dialéctica de guerra de *Campo abierto*, en la que se reconoce que el "pueblo" no puede acercarse al arte porque ni siquiera el *Greco* es digno

de respeto,

lo más inútil que ha producido un mundo que lo ha tenido hundido en la basura (Aub, 1978: 316)

y que significa un rechazo radical a la cultura burguesa. Hay que hacer un arte distinto al igual que una sociedad o una historia distintas.

Sin embargo, cuando mejor se conoce el problema novelado por Max Aub es en el enfrentamiento entre *Laparra* y *Lugones*, dos artistas hispanoamericanos que vienen a combatir a Madrid durante la Guerra Civil. Estos dos personajes, en presencia de Renau, mantienen una conversación que bien podría estar protagonizada por éste último y el mismo Max Aub. De hecho la misma situación se encuentra reflejada en la correspondencia entre los dos ya que Renau, comunista, le envía una carta durísima a su amigo en 1953 y le llega a retirar la palabra a causa de su partido (véanse apéndices). Muchos diálogos de la novelística aubiana van dirigidos expresamente a él quien, tal vez, es el más importante de los interlocutores del escritor. En este caso concreto habría que considerar su presencia como una declaración de complicidad. Como tratamos detenidamente el desarrollo de la conversación en el capítulo IX, en el punto referente a otros personajes de artistas, no nos detendremos más que lo imprescindible.

En la conversación referida, Max Aub no sólo sintetiza y unifica la problemática de la Guerra Civil y la situación creada en México con la reacción anti-muralista, sino que añade un nuevo factor a la discusión existente entre los artistas de vanguardia acerca del realismo socialista. *Lugones*-(Siqueiros) dice entonces

La pintura forma parte integrante de un movimiento de conjunto que se desarrolla de acuerdo con un anhelo político de carácter universal. Si la pintura no tiene ideas, ni es pintura ni es nada (Aub, 1978: 321).

Argumento evidentemente coincidente con la filiación comunista.

No nos podemos engañar, la novela de *Jusep Torres Campalans* no está lejos de esta problemática a pesar de que cronológicamente se sitúe fuera de la Contienda. Entre los textos de *Estética del Cuaderno Verde* de nuestro pintor ficticio encontramos unas reflexiones sin fechar acerca del cartelismo que reproducen la misma discusión entre *Lugones* y *Laparra* (véase cita inicial del punto 9.1.2).

Lo que Max Aub deja claro a lo largo de su novelística es que el "pueblo", término sagrado utilizado demagógicamente por las ideologías populistas, no tiene por qué tener razón, sobre todo cuando se trata de cuestiones artísticas, y el ejemplo lo da el realismo socialista soviético.

9.2.- Opciones políticas en la obra aubiana: Anarquismo y catolicismo anarquista

El estereotipo del artista anarquista es individualista y nihilista, de hecho suele tener complicaciones con los anarquistas ortodoxos que no conceden tanta importancia al arte individualizado, defienden que el arte es patrimonio de todos y rechazan al artista profesional. Por supuesto el *genio* es del todo punto inadmisibles, como lo son los líderes. En este sentido el anarquismo de *Jusep*, que considera que sólo Picasso es digno de llamarse artista, (sólo él es un genio), choca de raíz con las ideologías anarquistas tradicionales.

En las primeras discusiones sobre arte que mantiene *Campalans* en París defendiendo que quien es reaccionario en arte lo es en política y a la inversa:

- Aseguras que Luce es un gran pintor, porque es anarquista.
- Es verdad. ¿Y qué? *Ara si que m'has ben f...* Se es bueno o malo según se es. ¿O crees que Detaille o Meissonier pudieron dejar de ser conservadores? (Lo ignoraba). (Aub, 1958: 125).

La contrapartida está en Velázquez, un "genio retrógrado" porque:

- Hubo genios retrógrados.

- No, hijo mio. Te han engañado.
- Velázquez...
- ¿Le conociste?
- Esa idea del genio sólo con ideas avanzadas, es de ayer (125).

Pero *Campalans* no se lo cree

- Déjate de historias: ayer fue ayer. Hablo de hoy. ¿O conoces alguien que valga la pena que sea de los de atrás?
- Barrès.
- ¿Y ese quién es? Además, uno no cuenta, ni dos. Fíjate en los que estimas: ¿quién es reaccionario? Nadie, hombre, nadie. No le des vueltas: o estás con los pobres o eres un...

No era verdad, pero se emperraba. (Aub, 1958: 125, 126).

No se sabe con seguridad el año en que se desarrolla la conversación ni quien es el interlocutor del pintor. Articulada en torno a la identificación arte-vida, en su fuero interno *Jusep* es un incrédulo. Tan pronto un gran pintor lo es sólo por sus ideas políticas (caso de Luce), como no tiene nada que ver, actúa según las circunstancias.

En otra conversación, esta vez hablando con Picasso en diciembre de 1907 o de enero de 1908, *Campalans* llegará a decir:

- Lo que yo querría -(...)- es una pintura de *acción directa*, una serie de *atentados* que hicieran saber a la humanidad que existimos, que queremos un mundo más justo.
 - La "propaganda por el hecho", de tus anarquistas.
 - Sí: sería mucho más eficaz que toda la faramalla de teorías de los amigos de ésta (Ana María y sus amigos los *fauves*) (...) -Pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo.
 - Cambiar de ojos -sentenció Torres Campalans-. Tú riéte.
- Pablo no se reía. (Aub, 1958: 131).

En realidad esta conversación es verosímil porque está descrita en unos términos perfectamente atribuibles a Picasso.

Entre los anarquistas, como entre los comunistas o socialistas, hay distintos grupos como queda reflejado en la novela de *Jusep Torre Campalans*. Por un lado estaría la corriente intelectual en la que se incluye la generación de 1898⁹⁰, recordemos que tanto *Campalans* como Picasso pertenecen a ella, y por otra la corriente más popular de los grupos sindicales (CNT) conocidos por Max Aub en España y, finalmente, los anarquistas de "acción" que generalmente actuaban aisladamente y que llegaron a tener gran importancia a principios de siglo, estos grupos serían descritos por Victor Serge.

De ahí que incluso el paisaje, sobre el que reflexionan tanto los de la generación del 98 como la Escuela de Vallecas, puede llegar a ser anarquista, tal como dice Aub en *Poesía española contemporánea* en 1954:

El paisaje desolado de Castilla, la meseta, con su regusto de desierto, es buen paisaje para anarquistas -quien lo dude, lea a Aben Jaldún-, y nuestra raíz árabe se complacerá en ello (Aub, 1969: 39).

Max Aub se explica la popularidad del anarquismo español basándolo en el anticlericalismo de la generación del 98:

Cuando se plantea el problema del anarquismo español y se preguntan por qué

90. La generación del 98 se identifica en general con el anarquismo. A tal efecto recordemos las palabras de María Zambrano en los años 30:

"Se podría afirmar que la característica intelectual de esta generación, mientras tuvo vitalidad, es la del anarquismo español, tan fácil de sentir y entender para un español y tan difícil de explicar, tan lleno de sustancia rica y fecunda en sus tremendas contradicciones. No importa que Unamuno, atormentado en sus últimos días de Salamanca, tuviese la debilidad de afirmar, siquiera por un momento, lo que toda su vida había ardientemente combatido; que un Baroja ande errabundo por París. Ellos lucharon, escarbaron en el alma española, inquietaron, revolvieron, se contradijeron, se atormentaron, buscaron... En ningún caso, aunque personalmente llegara a decirlo, el sentido de su vida y de su obra tendría nada que ver con el fascismo. Cuando se ha producido una obra, ya poco importa que su propio autor diga y dictamine sobre ella; la obra tiene ya su propio sentido por encima de los caprichos y obcecaciones de su autor, que puede incluso haber perdido su clave" (Zambrano, 1977).

Sorel y Bakunin tuvieron en España un éxito desconocido en otras partes del mundo, la contestación es sencilla y pareja del anticlericalismo, tan peculiar de la generación (Aub, 1969: 15, 16).

De Turgueniev viene la aplicación histórica de la palabra "nihilista"⁹¹ y, añade en el mismo texto, que fue la intransigencia patronal la responsable del anarquismo ibérico, ya que sólo con que hubieran sido tolerantes se hubiera podido evitar la Guerra.

La continuada intranquilidad, no sólo política sino social, que mantuvo el anarcosindicalismo casi ininterrumpidamente desde 1892, forma un fondo peculiarísimo a la vida española. (Aub, 1969: 19).

Es el clima y ambiente en el que "se hicieron hombres Picasso y *Torres Campalans*" (Aub, 1958: 86) y Max Aub, podemos añadir, pues no hay que olvidar el sustrato anarquista de los artistas valencianos y catalanes. Siendo *Campalans* de la zona (Gerona, Barcelona) y Picasso considerado catalán, no puede haber otra opción, al menos esa es una de las razones de su filiación anarquista⁹². A pesar de lo cual la historia y el artista que describe Max Aub no tiene apenas nada que ver con los artistas anarquistas ni mucho menos con la estética anarquista, aunque, en principio, coincide con el ideal del artista libertario que debía ser un hombre común, un obrero o campesino que hace su obra en algún momento movido por

91. Conocido y curioso hecho, la aplicación histórica de la palabra "nihilista" (y "nihilismo") es de origen literario: la usó Turgueniev y aparece por vez primera en su novela "Padres e hijos":

"(...) un nihilista es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio sin exámen, por grande que sea el crédito de quien lo sustente (...) las personas del tiempo antiguo, como yo, pensamos que es absolutamente indispensable admitir ciertos principios sin exámen, (...) antes eran los hegelianos; ahora son los nihilistas. Veremos de qué manera os las arregláis para existir en la nada, en el vacío, como en una máquina reumática".

Max Aub no especifica las páginas ni la edición de la cita de Turgueniev (Aub, 1969, 15, 16).

92. Contradice los estudios que sitúan el origen del anarquismo picassiano en Madrid. Max Aub sin embargo es partidario de la tesis de que el caldo de cultivo del anarquismo de Picasso está en Barcelona.

un impulso social y que no es un artista consagrado. En la estética ácrata hay un rechazo de la perfección formal. El arte es experiencia y todos los individuos pueden ser creadores en potencia. La difusión y democratización ha de ser asimismo masiva, con lo cual utilizan todos los procedimientos técnicos a su alcance, desde la litografía, grabado fotográfico, fotografías, etc.⁹³

La proximidad de Picasso a los círculos anarquistas barceloneses se acredita muy a menudo por medio de dos dibujos célebres, uno muestra a un obrero leyendo un periódico anarquista y otro describe a los oradores de una reunión anarquista⁹⁴. Lo cierto es que en Barcelona a principios de siglo muchos artistas catalanes como Casas y Opisso estaban dibujando temas de fuerte contenido social al tiempo que obras de Millet, Daumier y Courbet se reproducen en la revista anarquista *Ciencia Social*. Picasso se sentía atraído en aquellos tiempos por Van Gogh y su inclinación hacia los pobres, y tanto Picasso como su grupo adoptaron una moda copiada de los agitadores anarquistas, con pantalones que se estrechaban hacia los tobillos (Drew, 1981: 300, 301).

En 1923 la *Gaceta de Bellas Artes* publica un artículo sobre Picasso, "Un renunciador de lo clásico" en el que, aparte de criticar a fondo el cubismo y las

93. Estas ilustraciones pueden ser anónimas y se publican en los numerosos periódicos y revistas anarquistas, desde *La Tramontana* de Barcelona (1881-1893); *La Huelga General* de Barcelona (1901-1903), fundada por Ferrer; *Solidaridad Obrera* de Barcelona (1907-); *Tierra y Libertad*, Barcelona, 1902-1913, como continuación del *Suplemento a la Revista Blanca*. La temática está enfocada a la lucha social, a veces realizados con torpeza por artistas no profesionales ya que la finalidad fundamental es la propaganda y el acto creador es más importante que la perfección formal. Se da más importancia al artista espontáneo que al profesional, según las conclusiones de Lily Litvak en "Arte anarquista catalán de finales del siglo XIX", publicado en *Polémica*, Barcelona, extra 13-14, 1984 (Litvak, 1990: 289-299), también en *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español* (Litvak, 1988). Para la estética anarquista, consultar la tesis doctoral *Por una estética sociológica: la perspectiva anarquista*, de Carmen Senabre Llabata, en parte publicada en "La estética anarquista a través de 'La Revista Blanca'", en *Anthropos*, Barcelona, marzo, 1988.

94. Los dos dibujos se reproducen en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1 de agosto de 1923, pp. 2-3. El primero, según la *Gaceta de Bellas Artes*, fue realizado a los 14 años. El de la reunión anarquista se supone que fue realizado para la revista *Blanco y Negro* (1897?) (Drew, 1981: 301).

nuevas corrientes en las que se mueve el artista, publica los dos dibujos conocidos sobre anarquistas que indican la influencia que sobre él ejerció la "agitada vida del 94 en la Ciudad Condal" (Blanco, 1923b: 2-3)⁹⁵.

La idea de un Picasso anarquista ha estado siempre presente tanto en sus detractores como en sus admiradores, a pesar de su conversión al comunismo en 1944. Sin embargo la libertad artística y estilística de que siempre hizo gala fue un gran problema para el Partido Comunista y, como ejemplo estaría el escándalo que produjo el retrato de Stalin que le encarga Louis Aragon en 1953 para *Les Lettes françaises* (véase cap. VII). A raíz del rechazo inicial de este retrato, Araquistain escribe un artículo significativo que creemos que simboliza la sensibilidad de los intelectuales españoles hacia el tema, "Pablo Picasso: Anarquista Ibérico" (1953) y que reproducimos casi en su totalidad en el capítulo siguiente.

Es de hacer notar que mientras para Araquistain el cubismo era un "experimento técnico" que sólo quedará en los museos como "una curiosidad experimental, sin consecuencias, sin mañana", Max Aub, a través de la crítica supuesta de Paul Der-teil (agosto 1957), señala como el cubismo en un momento dado es considerado producto del anarquismo:

La gran expresión de este mundo nuevo no es el marxismo, como pudiera creerse, sino el anarquismo, que está a la base de todo lo nuevo de este siglo (el cubismo: Picasso, Torres Campalans, Braque; la novela: Dos Passos, Hemingway, Orwell; la poesía: Pound, George, Paz, Larrea, León Felipe, Char; los músicos: Schönberg, Stravinsky, Berg, Bartok) (Aub, 1958: 84).

Una de las grandes interrogantes que sugiere la novela es ¿cómo es que *Campalans* puede ser católico siendo anarquista? Como los estudios de Lily Litvak (Litvak, 1988 y 1990) han demostrado, este sería un caso atípico dentro del anarquismo español, no por su religiosidad, sino por su actitud artística. Es evidente que sigue más la línea de Tolstoi que la de Bakunin o Proudhon, pero de todos mo-

95. Véanse ilustraciones del cap. VII, punto sobre Picasso.

dos, a pesar de su misticismo, con el que coincidiría, Tolstoi resulta excesivamente estricto en cuanto a las directrices artísticas, demasiado dogmáticas y estrechas, por lo que habría que observar cuidadosamente ese sentimiento que detecta Max Aub entre el anarquismo español.

En el ámbito picassiano el antecedente se encuentra en el poeta Alberto Lozano (retratado por Picasso en más de una ocasión), quien tenía una sección en *Arte Joven* titulada *Gotas de tinta*, en la cual, a base de cuartetos y sextetos de filiación rubeniana, proclama la síntesis entre las ideas anarquistas y el misticismo cristiano, ideas muy contradictorias en las que se proclama al mismo tiempo místico y ateo, se burla de toda autoridad y declara a Dios como artista supremo y a la Naturaleza como modelo y que responden fielmente, al modo de ver de Javier Herrera Navarro, a la ideología de la juventud intelectual de la época (Herrera, 1992: 158). Esta fusión entre ideales anarquistas y cristianos era un concepto muy común dentro del *anarquismo comunista* inspirado en el pensamiento de Ernest Renan⁹⁶. Asimismo los poemas de Alberto Lozano denotan la percepción individualista del artista, desarraigado e incomprendido, enfrente al mundo, situación que le identifica con las clases miserables y que conduce a la teologización del arte y al mesianismo del artista (Herrera, 1992: 158).

En el caso de Max Aub hay que recurrir, más que a la prensa anarquista que nos presentan Lily Litvak y Carmen Senabre Llabata, a la interpretación del anarquismo desde revistas culturales que leía Max Aub, de tendencia socialista como *Leviatán*⁹⁷ y heterogéneas de izquierda como *Hora de España* o incluso *La Gaceta Lite-*

96. Su libro titulado *Jesús*, dice Herrera, es citado por Martínez Ruiz en 1898 en un artículo titulado *El Cristo nuevo*, en el cual se considera a Cristo como un auténtico anarquista por su manera de entender el poder establecido y por su concepción del amor universal (Herrera, 1992: 158).

97. En ésta hay que subrayar el artículo de Rafael Vidiella, "Psicología del anarquismo español", (*Leviatán*, Madrid, mayo 1934) en el que comienza hablando del fondo "místico y romántico del anarquismo", para terminar admirando su generosidad a la hora de pagar sus cuotas y ayudar a sus compañeros y su austeridad, muy alejadas del "anarquismo de acción". Más escéptico es L. Fersen, ya en 1935, que habla de la ingenuidad de los anarquistas, siendo España el único país donde

raria. Entre todas habría que destacar la polémica que desata José Bergamín al publicar un artículo en la revista *Esprit* titulado "Anarquía y personalismo" (abril 1937), contestada por Rosa Chacel en un artículo titulado "Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo"⁹⁸, quien resalta que antes que hablar de los males intrínsecos de la anarquía habría que aproximarse al conflicto que los origina. Rosa Chacel destaca su interés en "la realidad de su porvenir intelectual" que es la que despierta curiosidad fuera de España. Tiene además la convicción de que *toda la filosofía española* es, fundamentalmente, anarquista⁹⁹. La escritora llega a decir

Y conste que no formulo esta protesta en nombre de mi anarquía, sino en nombre de mi cristianismo (Chacel, 1937: 112)¹⁰⁰.

Ella también entiende el cubismo como revolución anarquista:

Su atentatoria desarticulación, su patentización de la elemental anarquía (...) "Ese azar que respeta al azar" (Chacel, 1937: 119)

Y además, conviene que tomemos nota desde ahora, identifica la anarquía con el amor¹⁰¹, lo que nos recuerda a *Domingo Foix* y nos aclara uno de los comentarios

existe un movimiento anarquista digno de consideración, después de la revolución rusa ("La bancarrota del anarquismo español", *Levitan*, Madrid, agosto 1935).

98. *Sprit* es una revista católica. Téngase en cuenta que J. Bergamín es uno de los intelectuales claramente católicos que participan en el II Congreso de Intelectuales para la defensa de la Cultura y que se declara abiertamente católico antifascista. Está dentro de una corriente que, no siendo comunista, aprecia en los comunistas un fondo de preocupaciones, una voluntad de entenderse y un propósito de comunicación apreciable (Zambrano, 1977: 47).

99. Alude a un ensayo anterior, *Cultura y Pueblo*, que tuvo gran aceptación en los periódicos anarquistas de Valencia y Caspe, y a otro sobre Unamuno, *Dios insiste en España*, destinado a la revista *Das Wort* que fue leído en la Casa de la Cultura (Chacel, 1937).

100. Rosa Chacel descubre la anarquía a través del obispo Newman y su libro *El desarrollo del dogma*, donde encuentra el concepto de anarquía unido al nombre de Cristo.

101. "Anarquía no es desorden ni resentimiento. No es desorden, porque orden (...) es un concepto meramente ordinal, anárquico. (...) Y no es resentimiento porque es, en su comienzo, justicia: esa palabra prediluvial. Y al final, después del diluvio de sangre, es amor. Amor de nada abstracto. Amor

aparentemente incomprensibles de Max Aub.

En el mismo número de la revista Arturo Serrano Plaja contesta a Rosa Chacel, pero curiosamente confirma la relación entre el cristianismo católico español y el anarquismo¹⁰², rechazando al tiempo la adscripción de Unamuno al anarquismo y la identificación de anarquismo-hispanismo¹⁰³.

A la hora de las vinculaciones políticas con los partidos políticos, como los comunistas, la problemática suele ser mayor, pues el héroe comunista, que sigue el modelo de Lenin y su leyenda, se caracteriza por la inmovible convicción de su propia justicia fundada en la ciencia marxista. Sólo se llega a ser comunista después de un intenso proceso de auto-transformación, proceso que nunca se detiene salvo peligro de involución reaccionaria. El comunista pertenece a una élite del conocimiento, por lo tanto es un intelectual, pero es un intelectual que no necesita pensar porque la verdad reside en el partido y se subordina a ella mediante su adhesión. El militante ha sido criticado muchas veces por su renuncia al pensamiento independiente y su desprecio al intelectual no comunista. Este último sigue todos los meandros del pensamiento, pero como mucho puede aspirar a alcanzar lo que ya es conocido. En realidad para el Partido los intelectuales son personas superfluas dado el estado inconcluso de la historia, pueden ser empleados para determinados usos prácticos, pero carecen de futuro y es prudente desconfiar de ellos. El artista pierde sus características míticas entre sus compa-

del que nace en la sangre ante la sangre" (Chacel, 1937: 122).

102. No es de extrañar porque lo ve como consecuencia de la represión católica y el poder de la Iglesia que provoca una reacción de rebeldía anárquica que se ve al mismo tiempo invadida de sentimientos nostálgicos sobre la bondad natural del hombre. (Serrano, 1937: 36).

103. Efectivamente el contradictorio Unamuno, de quien Arturo Serrano Plaja utiliza citas de su ensayo sobre "El individualismo Español", ha sido utilizado por todos los sectores políticos. Asimismo recuerda que el "individualismo español" ha sido utilizado por Falange española como pretexto para combatir el "comunismo asiático". Arturo Serrano Plaja recuerda que el comunismo español está luchando junto a todos los demás grupos antifascistas. Es evidente que sale al paso del individualismo, también utilizado por los anarquistas contra los comunistas (Serrano, 1937: 38).

ñeros comunistas y su actividad, tanto como su personalidad, quedará en entredicho. Esta situación es denunciada por Aub a lo largo de toda su obra, como si de una interminable conversación con sus amigos comunistas (sobre todo J. Renau) se tratara.

Hay que remontarse a *Luis Alvarez Petreña* para entender la posición de Aub y de *Campalans*. En esta novela de juventud (la primera parte), el ambiente de los intelectuales jóvenes es de "compromiso progresivo" y se trata de fustigar a los intelectuales que, anclados en posturas nihilistas y esteticistas, se alejan de la masa. A ese momento corresponde *Luis Alvarez Petreña*, por eso no ha de extrañar que Aub desprecie su indecisión.

El escritor ficticio desconfía de los *comunistas* (Aub, 1971: 37), aunque no podemos asegurar que sus opiniones fueran entonces compartidas por Aub, quien sería considerado en tiempos de Guerra y exilio como un "compañero de viaje" de los comunistas. En el diario dirigido a Laura, *Petreña* dice:

anhelo una fe. Una fe en algo nuevo que no sé, una fe que no existe. Porque no hay duda que un intelectual no podrá ser nunca comunista de verdad, aunque lo sea efectivamente y coadyuve con toda su razón a su advenimiento (Aub, 1971f: 60).

Hay que tener en cuenta que estamos en 1934 y Max Aub tiene carnet de socialista desde 1929¹⁰⁴.

En *Campo abierto* (1951) y en *Campo de los almendros* (1968), la pareja de "protagonistas"¹⁰⁵, *Vicente Dalmases* y *Asunción Meliá*, son comunistas e ingresan en la narración a través del teatro, *El Retablo*, parecido a *El Búho* -el teatro

104. Concretamente título de afiliado a favor de Max Aub de la Agrupación o Sociedad Socialista de Valencia, libreta núm. 65, con fecha del 23 de noviembre de 1929 (Expuesto en F.C.S., Segorbe, 1992).

105. No hay protagonistas propiamente dichos en los *Campos*, sin embargo Vicente Dalmases y Asunción tal vez se pueden considerar así por la continuidad que tienen a lo largo de las novelas, ligando las historias hasta *Campo de los almendros*.

universitario de Valencia al que estuvo ligado el propio Max Aub en 1934, aunque por un breve espacio de tiempo-. *Asunción* llega a significar algo muy especial para el escritor tal como ha puesto de manifiesto Gorzalo Sobejano¹⁰⁶. Max Aub se enamora literalmente de *Asunción*, su personaje, más real que los personajes reales que aparecen nombrados dentro de la novela y que da lugar a que el autor reflexione en las "páginas azules" acerca de la realidad y la irrealidad (Aub, 1981: 418-419).

Sin embargo es aleatorio el que el personaje sea comunista, a nuestro modo de ver. A esas alturas Max Aub, que fue denunciado en Francia por comunista y que por esa razón sufrió la dureza de los campos de concentración, (Djelfa es un campo de castigo para individuos peligrosos), y la denegación del visado para viajar a Francia a ver a sus padres en 1951 a causa de su ficha policial¹⁰⁷, es protagonista, en 1953, de una situación política desagradable en México en la que es acusado de comunista y tienen que intervenir el presidente de la República, amigos y personalidades políticas (González Sanchís, 1992: 114). Además está el incidente *Librada* (1951), donde se cuestionan las falsas directrices del partido comunista y que tiene repercusiones muy dolorosas para Max Aub, ya que llega a resentirse la amistad que le une desde hace treinta años a Renau, comunista convencido¹⁰⁸.

106. "Asunción en el laberinto" (Sobejano, 1973: 98, 105) y conferencia "La novela testimonial" (Sobejano, 1992).

107. Aub escribe una carta abierta al Presidente Auriol, "auténtico brulote a los mentores de la nueva República" que al decir de I. Soldevila figura entre sus mejores escritos políticos. Fue publicado en *Hablo como hombre* (Aub, 1967)

108. Max Aub escribe *Librada* (publicado en diciembre 1951) indignado por el tratamiento que el propio partido comunista da a uno de los suyos (Quiñones) que ha caído preso en España tratándolo de traidor. Esta discrepancia con las directrices del Partido no es bien acogida y por este motivo Max Aub atraviesa un periodo muy duro en el cual incluso sus amigos comunistas le repudian (Morán, 1992). Consultada la correspondencia entre Renau y Max Aub (Carta de Renau a Max Aub desde Cuernavaca el 25, 8, 1952 y los borradores de la carta de contestación de Max Aub, Leg. 12-8, A-B.) llegamos a la conclusión de que en realidad el incidente, siendo efectivamente duro y desagradable, no llega a romper la amistad que mantienen los dos amigos. En 1957, cuando Max Aub escribe el *Campalans* recibe la

Max Aub es socialista, como asegura en la autobiografía, desde muy joven, y muchos personajes de los *Campos* son socialistas, aunque no faltan los integrantes de otros partidos, pero al mismo tiempo tiene algunas simpatías por los anarquistas (no en vano estudió en la Escuela Moderna), al igual que Malraux y será, como su amigo, considerado "un compañero de viaje" por los comunistas.

El personaje de Vicente Farnals en *Campo abierto*, seguidor de Prieto y ebanista, creemos que es significativo:

Vino a ser socialista por su amor al trabajo. Le dolía tener que cambiar sus obras por dinero. Y que le regatearan. Se dio cuenta de qué manera tan distinta consideraban la madera él y sus compradores. (...) Así le entró el odio a la burguesía y al capitalismo. El que se transformaran, a ojos vistas, sus mesas, sus sillas en reales, pesetas y duros, en objetos de comercio; (...) era superior a su entendimiento y despertaba su furia. (...) Crió a sus hijos con la misma medicina, con lo que le respetaron y crecieron cada uno a su manera. Fueron a la Escuela Moderna, única escuela laica existente entonces en Valencia, que fundó un tal Samuel Torner¹⁰⁹, que según decían había sido secretario de Francisco Ferrer (Aub, 1978: 72-73).

Sus lecturas: Eliseo Reclús, Blasco Ibáñez, Max Nordau, Baroja, Valles, los hermanos Margueritte, Barbusse, Flammarión, Insúa, Felipe Trigo,

ayuda de Renau para el montaje fotográfico del artista ficticio con Picasso e incluso recibe libros prestados para la elaboración de la novela. Renau será uno de los nombres que Max Aub incluye en los agradecimientos. Durante muchos años mantienen una correspondencia entre México y Berlín que se puede calificar de fraternal por lo que las conclusiones de Morán de 1992 son demasiado precipitadas. De todos modos la contraposición entre el individualismo nihilista y el obediente militante comunista se repite en numerosas ocasiones en la novelística aubiana, siendo estos últimos criticados por la servidumbre ciega al partido que implica, si es preciso, dar la espalda al amigo, al padre, al hermano... Asimismo algunas reflexiones acerca de la traición que encontramos en sus novelas parecen igualmente dirigidas a sus amigos comunistas.

109. Tiene tintes autobiográficos. Cuando se describe el itinerario que siguen los hijos de Vicente Farnals para acudir a la Escuela descubrimos las mismas calles que debía recorrer el propio Max Aub, si no siendo niño, al menos según la última residencia valenciana, calle de Almirante Cadarso.

literatura vagamente humanitaria que concordaba con su filantrópico liberalismo. Su mayor admiración, Galdós (Aub, 1978: 78).

Este personaje, aunque mucho mayor que Aub parecemos que debe ser bastante cercano a los orígenes del escritor, basados en la literatura "humanitaria" y la Escuela Moderna que además explicaría su interés por el anarquismo.

Las rencillas entre distintos partidos y facciones dentro de los grupos políticos en general y entre los anarquistas en particular se originan, sobre todo, en los últimos momentos de desesperación, cuando todo está perdido, como en *Campo del moro*, en Madrid, cuando no se sabe si el Gobierno de Negrín se va porque no quiere ver la lucha entre antifascistas o es su huida lo que la provoca. El caos es total, comunistas contra anarquistas, anarquistas contra todos. Unos son partidarios de replegarse y organizar la evacuación y otros de resistir hasta el fin con lo que los primeros pasan a ser enemigos de los segundos.

Hay muchos grupos y facciones dentro de los partidos, por eso en realidad no significa gran cosa decir el partido al que se pertenece. El entramado político de la época se puede seguir perfectamente a través de los *Campos*, pero no es este el momento de estudiarlo. Sí es necesario aclarar hasta cierto punto la postura de Aub en estos temas para llegar a comprender el anarquismo de *Campalans* y, en última instancia, el anarquismo de Picasso, tal como lo entendían Max Aub y su generación.

Acerca de las diferencias entre grupos políticos ya comentamos en el capítulo II como se volvieron a reproducir en México, y como Max Aub sintetiza la situación en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960):

Los españoles (...) lo revolvieron todo con sus partidos y subdivisiones sutiles que sólo el tiempo se encargó de aclarar en la mente nada obtusa, para estos matices, del mesero sonoreño; por ejemplo: de cómo un socialista partidario de Negrín no podía hablar sino mal de otro socialista, si era largocaballerista o "de Prieto", ni dirigirle la palabra, a menos que fuesen de

la misma provincia; de cómo un anarquista de cierta fracción podía tomar café con un federal, pero no con un anarquista de otro grupo y jamás -desde luego- con un socialista, fuera partidario de quien fuera, de la región que fuese. El haber servido en un mismo cuerpo de ejército era ocasión de amistad o lo contrario. El cobrar los exiguos subsidios que se otorgaron a los refugiados los primeros años, subdividía más a los recién llegados: los del SERE frente a los del JARE, así fuesen republicanos, socialistas, comunistas, ácratas, federales, andaluces, gallegos, catalanes, aragoneses, valencianos, montañeses o lo que fueran. En una cosa estaban de acuerdo: en hablar sólo del pasado, con un acento duro, hiriente, que trastornaba (Aub, 1979c: 16, 17).

No podemos asegurar a qué facción pudo pertenecer Max Aub si es que perteneció a alguna. Según Francisco Ayala debió ser muy leal con sus dirigentes en todo momento, cosa que no ocurrió con Araquistain, su superior en París¹¹⁰.

Dentro de la novela de *Jusep Torres Campalans* nos encontramos con poquísimos socialistas: *Enrique Beltrán Casamitjana*, que se burla del anarquismo a pesar de ser muy amigo de *Campalans*, y la pareja formada por *Guillermo Wolf* y *Germaine*, grabador él, ceramista ella, admiradora de Jaurès a machamartillo. También es cierto que hay que tener en cuenta la situación del socialismo antes de 1914. Así, *Enrique Beltrán Casamitjana*, que sería "futuro diputado de la liga" y

110. Aub fue azañista cuando Azaña y obediente con Negrín cuando éste le sustituyó, (Ayala, 1992). Por unos papeles de Negrín que encontraron en su mesa de trabajo los franceses le acusaron de comunista. Con Araquistain, con quien trabajó durante los años de guerra en París, mantuvo correspondencia desde México.

Araquistain era partidario de Largo Caballero y trabajó políticamente por que éste accediera al poder. Al conseguirlo le fue encargada la Embajada de París. Cuando Largo Caballero perdió su puesto provocó la dimisión de Araquistain, con lo que pasó a formar parte, desde mayo de 1937 hasta el final de la guerra, de la oposición del socialismo caballerista al Gobierno de Negrín. Una vez pasada la frontera, ya en marzo de 1939, no tuvo reparos en culpar directamente al Gobierno de Negrín,

"En parte modificando la realidad histórica, y en parte revelándola, acusó a los comunistas de haberse apoderado del Estado republicano y de haber ejercido una verdadera dictadura sobre él" (Tussell, 1983: 11).

escribirá en 1941 en Perpiñá, *La meva joventut*¹¹¹ (Aub, 1958: 180 nota 5), embauca a su amigo para que forme parte del servicio de orden en el mitin de Solidaridad Catalana, con lo que provoca la ruptura con el anarquista *Domingo Foix*. Efectivamente la Lliga obtuvo su primer triunfo electoral en 1901 y en 1907 se constituyó la Solidaridad Catalana, contra la agresión simbolizada en la ley de Jurisdicciones y reivindicando la autonomía de Cataluña. En las elecciones de dicho año triunfó la Solidaridad y fue derrotado Lerroux (Tuñón de Lara, 1977: 171).

De la pareja formada por *Guillermo Wolf* y *Germaine* es ella la auténtica socialista pues el alemán únicamente sigue a su compañera. Es admiradora de Jaurès y no es para menos pues sería el más importante dirigente del Partido socialista francés cuando en 1905 se unen los partidos de Guesde y de Vaillant y los broussistas, allemanistas e independientes, entre los que se contaba Jaurès. El partido socialista francés sería denominado habitualmente entre 1905 y 1960 *Sección francesa de la Internacional obrera* (S.F.I.O.). El asesinato de Jaurès en 1914 se refleja igualmente en la novela que nos ocupa como una de las desgracias ocurridas al movimiento revolucionario y antecedente del desastre de la I Guerra Mundial.

Los anarquistas amigos de *Campalans* naturalmente no pueden ver a los socialistas con buenos ojos, en boca de *Jeanne* se les llamaría "caracoles", por su falta de arrojo y sus miedos a perder sus comodidades burguesas (Aub, 1958: 144).

9.2.1.- Anarquistas en la obra aubiana

La riqueza de personajes anarquistas en la obra aubiana, tanto en teatro como en narrativa, es evidente. En unos casos como elementos negativos y en otros positivos, generalmente enemigos acérrimos de los comunistas, demasiado supeditados a las consignas de partido, y poco simpatizantes de los socialistas, a los que consideran poco decididos, cuando no burgueses inmovilistas. Aunque no es el mo-

111. De nuevo, suponemos, el exilio republicano aflora de manera solapada.

mento de hacer recuento de todos los personajes anarquistas de la obra de Max Aub, conviene tener en cuenta algunos por sus diferencias o por su relación con la obra concreta que estudiamos.

En *Campo cerrado* (1943), novela ambientada en la Guerra Civil Española, se sospecha que los anarquistas, dada su ingenuidad, han podido caer en la manipulación de Falange (en un primer momento podía ser bastante equívoca al tomar emblemas y actitudes propias de los anarquistas) (Aub, 1978b: 168-169). Lo más interesante en relación con nuestra novela es el personaje del *Anacoreta*, por lo que puede tener de cercano a *Libertad* (Aub, 1978b: 65-66).

protesto de que me llaméis anacoreta. Yo no hago penitencia, ni creo en la muerte. Mirad el mundo y alabad a Dios, que no es nadie y lo es todo (63).

Esta referencia a Dios es importante subrayarla porque no es la misma que tiene *Campalans*, "católico a machamartillo", sino que se identifica con el panteísmo o con las declaraciones de *Domingo Foix* quien decía que Dios, de existir, tendría que ser el "anarquista máximo". Sin embargo, a pesar de su catolicismo, hay momentos, en las Conversaciones de San Cristóbal entre el pintor y Max Aub, en que se adivina en *Campalans* este mismo panteísmo.

El Anacoreta resulta menos simpático que *Libertad* porque, a pesar de ser aceptado por los anarquistas, que le toleran,

Aquel ser se pasaba lo más de su tiempo vagando por las faldas de Montjuich; sentábase en un hornazo repitiendo hasta más no poder ciertas palabras "de alcance": *jamás, hondo, siempre, nada, luz, mañana...* Era su "sistema". Vegetariano, pederasta y sodomita, inspiraba, sin razón valedera, cierto respeto en el barrio; era, además confidente de la policía sin hacer misterio de ello, quién decía que para poder vivir, quién para que le dejaran en paz. Los anarquistas lo toleraban en sus tertulias y ateneos porque hablaba esperanto. Aseguraba que había sido capitán en Cuba (...) Algunos le tenían por sabihondo y gran filósofo; había descubierto manantiales y algún tiempo vis-

tió clámide (Aub, 1978b: 66).

Según otros rasgos se identifica con la masa anarquista española:

era muy leído. Devolvía puntualmente los libros al Ateneo Libertario, sin manchas, con lo que ganó la confianza del bibliotecario. Atravesó Max Nordau, Eliseo Reclús, Bakunin, Tolstoi y Eugenio Sue sin grandes dificultades (66).

El interés por la cultura de los anarquistas y su seriedad es un hecho que producía admiración, gracias a su constancia y entusiasmo las publicaciones anarquistas tuvieron relativamente larga existencia. Personajes como Maeztu resaltaban el hecho de la lectura comunitaria y del interés demostrado que serían dignos de admiración frente al "libro burgues" que una vez leído descansa en la biblioteca (Senabre, 1988: 22). Según esto no es de extrañar la proliferación de reuniones de anarquistas en las que se leían textos, se prestaban libros y se comentaban:

La peña del mediodía era mucho más numerosa que la nocturna. Aparte de siete u ocho hombres de la Confederación, siempre diezmos por la Modelo, acudían gentes de toda calaña, vagos, periodistas, actores, uno o dos maestros, un librero de viejo, algún italiano, un mendigo, algunos sablistas, hombres puntuales eran un viejo republicano federal de barba blanca a lo Pi, un chófer sin trabajo y el taquillero del "Sevilla", café cantante vecino. A Rafael le tenían por zahareño; le trataban bien porque lo había llevado Celestino Escobar (Aub, 1978: 66-67).

Otro anarquista era el *Maquinista*,

hombre de cuarenta años, calvo, cojo de un balazo, ganado en la puerta de un banco, cuando la Organización, hace años, necesitó fondos para sostener una huelga. Estaba empleado en las oficinas de la Marítima Terrestre. Seco de carnes, descolorido, tenía el estómago hecho polvo; más cárcel que calle desde que tuvo uso de razón (70).

que a pesar de tener relaciones con las máquinas como *Domingo Foix* o *Ferrer*, en realidad es más parecido al anarquista de "acción" de la *Bande à Bonnot*. El asalto del banco no es para el propio lucro, sino para recabar fondos para los compañeros en huelga. Este aspecto, que se producía entre los anarquistas españoles, era admirable incluso para los socialistas de *Leviatán* (Vidiella, 1934). Max Aub lo refleja igualmente en la obra de teatro *Un anarquista* (1947-1950).

Otro tipo más identificado con el campesino rousseauniano sería

González Cantos (...) un hombrón sucio que había vivido mucho tiempo en la emigración, hablaba bien el francés y era muy amigo de Durruti. De él decían sus mismos compañeros que era muy bruto (Aub, 1978b: 72).

Como mencionamos en el capítulo II, es evidente que los intelectuales se dejaron seducir en un primer momento al menos por el anarquismo y los anarquistas españoles. De hecho Durruti era uno de los héroes admirados por Malraux, por lo que ser amigo suyo era una buena garantía.

El aspecto negativo que pudieran tener los anteriores se contrapone con las discusiones sobre el anarquismo de acción directa y el anarquismo que no busca la violencia

La anarquía es lo contrario de la barbarie (...) Barbarie y anarquía son como el bien y el mal (79),

y más adelante

Hasta que no te enteres de que un hombre solo no es nada, no nos entenderemos. Un anarquista, en contra de lo que cree la gente, es un hombre que no sabe lo que es la soledad. Mira el único individualista es el burgués, el católico que cree y busca su salvación personal; el fascista es un burgués con careta. Yo creo en el puñado, en el grupo (80-81).

Mientras que los comunistas están equivocados porque

ven demasiado grande, son unos ilusos: perderán el mar por un riachuelo, quieren burocratizar la fraternidad; la igualdad en fichas. (...) Y no

hablemos del partido. Ya dicen todos por ahí que es la Compañía de Jesús (80-81).

En la novela *Las buenas intenciones* (1954) aparecen distintos personajes de anarquistas, *Alberto Chuliá*, "*El tellina*", *Feliciano Benito*, (*El Padre Benito*), el librero *D. Lucas González* y su hija *Pilar*, *Sebastián Correcher* y *Blasco*. En la novela se describe la naturaleza de las disputas durante la guerra entre anarquistas y comunistas. (Aub, 1971b: 64-65, 148, 152-159, 184-185, 226-230, 206-212). Unos personajes son negativos y otros positivos. Junto a *El tellina*, personificación del traidor que pasará a llamarse *Jaime Colomer*, nos encontramos con el librero *D. Lucas* y su hija *Pilar*, personajes amables dentro de la obra aubiana como suelen serlo los libreros o archiveros. *Pilar* es comparable a *la Pili*, la hermana de *Domingo Foix*, con la que *Jusep* mantiene unas relaciones sexuales que se describen como vulgares¹¹², pero en este caso está mejor tratada, como una mujer fuerte y libre, aunque no hermosa.

Los numerosos anarquistas que figuran en *Jusep Torres Campalans* (1958) se estudiarán en el punto siguiente.

En *Campo del Moro* (1963), novela ambientada en la Guerra Civil Española, el padre de *Víctor Terrazas* (ahora *Comandante Rafael*)¹¹³ es anarquista de acción y no es un personaje bien tratado en la novela por sus características arribistas, pero tiene gran conocimiento de los anarquistas de la zona valenciana en la que proliferaban los artistas (como veremos en el cap. IX) y en un momento dado enumera a todos los camaradas que recuerda. Entre sus recuerdos resaltamos los referentes a las reuniones, que se celebraban

Por la noche, y sobre todos los domingos, se reunían para leer a Bakunin, a

112. Consideramos que Max Aub es bastante misógino en la descripción de las relaciones con las mujeres por lo general y en este caso es especialmente injusto.

113. En esta novela es un personaje positivo, un héroe de guerra, perteneciente a la generación de Max Aub, intelectual que acepta el compromiso y coge las armas. Es el mismo que en *La Calle de Valverde* se llama Victoriano Terraza, un arribista que es capaz de prostituirse para triunfar.

Prudhon, a Faure. Leían por la noche, los días de lluvia o de invierno, los tomos de la biblioteca de Sempere, de Francisco Sempere, que entonces estaba en la calle de Isabel la Católica. *Arte y Libertad* ponía el sello, con una República en medio (...) antes estaba en la calle de Palomar. A cuatro reales el tomo. (Aub, 1979b: 57).

Estas reuniones comunitarias, respetadas y alabadas por los socialistas de *Leviatán*, serán la base de la formación de *Campalans*, en Gerona con *Domingo Foix*, en París con *Libertad* y *Forestier*.

Finalmente, en la obra de teatro *El Cerco* (1968), escrita como homenaje al Che Guevara, el personaje de Juan tiene un gran parecido con *Jusep Torres Campalans* (ex-misionero que conoce la lengua de unos indígenas parecidos a los de *Jusep* y que ha abandonado su antiguo credo para integrarse con ellos, dedicándose únicamente a tomar coca y al mestizaje). Admira el pasado indígena que tenía un régimen colectivista agrario, siguiendo la utopía anarquista sansimoniana. Es tratado como un traidor y finalmente asesinado porque no quiere convencer a los indios para que distraigan a los soldados a favor del Che Guevara. El debate es comunismo-anarquismo, o lo que es igual, trabajo por los demás perdiendo la egoísta individualidad contra el egoísmo individualista del anarquismo que no se quiere implicar siguiendo cierta idea de fatalismo, o incluso que es mejor no hacer nada porque a la postre los indios, siendo como son, han pervivido durante siglos, mientras que los comunistas son una gota de agua en la historia. Hay una confusión acerca de un delator que podría ser Juan (no queda en absoluto claro) y a raíz del hecho es asesinado. El asesino es *Rizo*, un ex-anarquista pasado a comunista que habla con conocimiento de causa, que ha optado por seguir a un "líder" por el que está dispuesto a dar la vida, y no soporta la pasividad del ex-jesuita. Esta obra de teatro, escrita por Aub después de un viaje a Cuba del que ha regresado ciertamente entusiasmado¹¹⁴, parece que da un giro de 90 grados a *Jusep*

114. Dedicada a Terere y el Güero, sus nietos cubanos, hijos de Elena Aub y de

Torres Campalans. El individualismo nihilista y antimilitarista que para 1914 parecía adecuado ahora le parece una deserción. Hay que tener en cuenta que se ha visto obligado moralmente a dimitir de su puesto en la Universidad mexicana después de las revueltas estudiantiles y que el mismo Malraux en Francia ha tomado postura a favor de De Gaulle y en contra de las revueltas juveniles ocurridas en mayo de 1968. La postura de *Juan* le parece antirrevolucionaria como le parece un error que los franceses no apoyen al General.

9.2.2.- Anarquistas en torno a Jusep

Sin que en realidad tuvieran ningún contacto, la historia de *Campalans* está ligada a la de Ferrer al igual que la de Max Aub ya que el escritor, al llegar a Valencia en 1914, acudió a la Escuela Moderna y suponemos que el interés por las distintas personalidades anarquistas y su conocimiento del tema muy bien pudiera arrancar de aquel primer contacto. Hay que recordar que ese mismo año se ofreció en Valencia un gran homenaje a Ferrer desde distintos periódicos. A través de la novela *Jusep Torres Campalans* sabemos que *Francisco Ferrer* hacia 1905 es, efectivamente, revisor de la línea Barcelona-Port Bou, de donde viene su amistad con el personaje ficticio de *Domingo Foix* quien inicia al pintor en el anarquismo y en la pintura. *Ferrer* le prestaba libros y folletos, parando a veces en su casa. Para *Domingo* era un genio.

Mientras tanto, en los *Anales*, el mismo año se lee:

Recrudescimiento del catalanismo en Barcelona. Hundimiento del depósito del Canal de Lozoya, que da pretexto a manifestaciones revolucionarias en Madrid. Se acusa a Francisco Ferrer y a los anarquistas de su grupo. Un grupo de oficiales ataca las redacciones del *Cu-cut* y de la *Veu*. Estalla una bomba en la Rambla de las Flores. (Aub, 1958: 54).

En 1909 se produce una gran *Huelga general* en Barcelona, dando lugar a la Semana Trágica. Como consecuencia de ello son fusilados (el 13 de octubre) José Miguel Bazó, Antonio Malet Pujol, Eugenio del Hoyo, Ramón Clemente García y Francisco Ferrer Guardia. Se producen manifestaciones y mítines de protesta en todo el mundo.

Max Aub cita a Victor Serge, (*Mémoires d'un Revolutionnaire*, París, 1951, p. 35), para describir el ambiente internacional:

De un lado al otro del continente -menos en Rusia, menos en Turquía- el asesinato jurídico de Ferrer alzó en 24 horas protestas furiosas de poblaciones enteras. En París, el movimiento fue espontáneo. De todos los barrios afluyeron al centro, por centenares de miles, obreros y empleados movidos por una indignación terrible. Los grupos revolucionarios seguían más que guiaban a esas masas. Los redactores de los periódicos revolucionarios, sorprendidos de su súbita influencia, lanzaron la orden: "¡A la Embajada de España!" Habrían arrasado la Embajada, pero el prefecto de policía, Lépine, cortó los accesos del boulevard Malesherbes y hubo furiosos encuentros en esas arterias burguesas, entre bancos y residencias aristocráticas. (...) Lépine fue objeto de una descarga de revólver que salió del grupo de periodistas de la Guerra social, del Libertario y de la Anarquía. El cansancio y la noche calmaron el motín (...). El gobierno autorizó para dos días después, una manifestación legal, conducida por Jaurès, en la cual desfilaron quinientos mil, encuadrados por los guardias republicanos a caballo, tranquilizados, midiendo la subida de una potencia nueva... (Aub, 1958: 77-78 nota 10)¹¹⁵.

115. Efectivamente la cita, traducida seguramente por el propio Max Aub, es correcta. *Mémoires d'un révolutionnaire* es una de las fuentes fundamentales en las que se basa Max Aub para establecer el ambiente anarquista vivido por *Jusep Torres Campalans*, por lo que de nuevo el escritor no tiene el menor reparo en comunicar el origen de su información.

El nombre de *Campalans* no aparecería en ninguna de las innumerables manifestaciones de protesta que levantó el fusilamiento de Francisco Ferrer el 13 de octubre de 1909 como no aparece el nombre de Picasso, pero *su* cuadro se reprodujo en París, Bruselas y Milán, en distintas revistas libertarias, según *Roberto Camp*, supuesto estudioso del periodismo (119). El "historiador" Max Aub sale al paso de las dudas que suscita la existencia real del cuadro, del que se ignora el paradero, y rápidamente busca un nuevo testimonio que avale su teoría y éste será ofrecido por un tal *Rouvier*. Así se llegaría a la conclusión de que efectivamente el cuadro existió¹¹⁶, aunque sólo se conserve el *Boceto para Francisco Ferrer* que conocemos a través del catálogo.

Es posible que Max Aub hubiera querido que Picasso efectivamente hubiera dado muestras de sentirse afectado por el acontecimiento. De hecho no es comprensible su leyenda de anarquista sin demostrar repulsa por esta ejecución. Lo cierto es que estos acontecimientos coinciden con el primer período de "aburguesamiento" de Picasso y su abandono del *Bateau Lavoir*.

Campalans escribirá en el *Cuaderno Verde* (1909):

¡Ferrer!, ¡Ferrer!, ¡Ferrer! (Aub, 1958: 209)

Y el Max Aub "historiador" añadirá en nota aparte:

La pág. entera está llena de su nombre. (254 nota 13).

El pintor añade un poco más adelante:

Tan malo un gobierno como otro. No nos echen nada en cara: tan malo el zar como el presidente de la República (...) Ferrer. ¡Haber estado, allí, con ellos! (210).

Max Aub escoge hábilmente a un personaje con parte de las características de Picasso pero que no es el reconocido artista, de modo que puede hacerle partícipe

116. Max Aub hubiera querido que, al igual que en el caso de *Guernica*, Picasso hubiera pintado un cuadro por la muerte del Che Cuevara, por lo que el cuadro de Ferrer atribuido a *Campalans* es una manera de dotar de significación especial a la muerte del líder anarquista.

de sentimientos que en su opinión tendrían que haber estado presentes en Picasso de acuerdo con su fama. No olvidemos que él mismo es un antiguo alumno de la Escuela Moderna. Los personajes de sus novelas exhiben con orgullo la asistencia a tal Escuela, como el caso de *Victoriano Terraza en Campo del moro*¹¹⁷, de quien ya hemos hablado. De Picasso, si bien es cierto que se le supone un anarquismo sentimental en el inicio de su carrera, no se conoce ninguna toma de partido o ninguna declaración de su filiación, siendo especialmente sorprendente en el caso de Ferrer y más cuando, años después, con la república asediada no duda en tomar partido.

El primer anarquista del que oye hablar *Campalans* es Pío Baroja y por parte de Picasso. Posteriormente conocerá a *Domingo Foix*, personaje ficticio con quien se inicia en el anarquismo y en la pintura. Factor de la estación de Gerona, anarquista, admirador de mosén Jacinto Verdaguer¹¹⁸, hombrecillo enclenque, nacido en Collbató, aldea de Montserrat. Se sabía de memoria cánticos enteros del *Canigó*. Viudo, padre de tres hijos pequeños, vive con su hermana *Pilar*, (la *Pili*), también viuda, que realiza las tareas de la casa y cuida de los niños. Aficionado a la pintura, es quien induce realmente en *Jusep* el gusto por pintar. Sus temas son los bodegones de flores y los conejos muertos (Aub, 1958: 111).

117. "En 1906 fui a la Escuela Moderna, en la Plaza de San Gil. Un caserón, una gran escalera, con un león rampante. La inauguró Francisco Ferrer. La dirigía un concejal republicano, Ortega, que, ya viejo, se hizo conservador. Todos los fundadores eran anarquistas, pero la amistad con Blasco Ibáñez les llevó al republicanismo. Formaban la brigada de choque del partido. Tenías que haber conocido a un tal Cañizares, alto, fuerte, bárbaro. Era un espectáculo sólo verle. Al año siguiente trasladaron la escuela a la plaza Pelliscers. Cuando murió Alfredo Calderón todos los profesores y los alumnos fuimos al entierro llevando banderas republicanas y flores. Llegamos al cementerio en tartanas y galera. Regresamos a pie los que no cupimos en los tranvías de dos caballos que entonces iban hasta allá" (Aub, 1979b: 223).

118. (Folgueroles, 1845 - Vallvidrera, Barcelona, 1902). Escritor catalán de origen campesino que desde 1870 fue ordenado sacerdote. Causó gran impacto en los Juegos Florales de Barcelona desde muy joven. En 1886 sufre una grave crisis espiritual y a partir de ese momento comienza su gran tragedia. Condenado por la autoridad eclesiástica fue finalmente rehabilitado. Su caso apasionó a la opinión pública, escindida ante el drama de su máximo poeta, autor de *La Atlántida* (1877) y *Canigó* (1885), entre otras.

Parece que, pese a ser anarquista, no ve con buenos ojos las relaciones libres de su hermana con *Campalans* pese a que, como buen anarquista, justifica el amor libre. En una alacena tenía pintado el lema de Blanqui: "Ni Dios ni amo"¹¹⁹ y lo enseñaba a sus correligionarios como si fuera una capilla. Sin embargo ponía a Kropotkin por encima de todo, a diferencia del joven, que admiraba a Tolstoi por su cristianismo¹²⁰. Foix había urdido una *filosofía personal*:

No hay escuelas, cada uno es como es¹²¹ (Aub, 1958: 111).

Discutía con *Jusep* acerca de Dios que para él, de existir, sería *El Gran Anarquista*, el individualista máximo.

119. Louis Auguste Blanqui (Puget-Théniers, Alpes Maritimes, 1-II-1805 - París, 1881). Muy joven, siendo estudiante de derecho y de medicina, se afilió al carbonarismo. Desde 1830 fue uno de los jefes de la oposición republicana y luego del movimiento socialista. Su vida se resume en una sucesión de conspiraciones y de encarcelamientos. Participó en la revolución de 1848 como uno de los dirigentes de una de las corrientes socialistas de la época conocida como *blanquismo*. Fue fugitivo en Bélgica, durante la guerra de 1870 volvió a París y después de la revolución que implantó la III república fundó el periódico *La patrie en danger* (*La patria en peligro*). Fue detenido de nuevo antes de la revolución de la Comuna de París (18 de marzo de 1871), por lo que no pudo participar activamente en ella. En la última etapa de su vida dirigió un diario de extrema izquierda, *Ni Dieu ni maître* (*Ni Dios ni amo*), frase a la que alude Max Aub en el libro. El escultor español A. Maillol le dedicó una de sus esculturas, *Acción encadenada*, emplazada en su ciudad natal.

120. La principal introductora de este novelista en España fue Emilia Pardo Bazán a través de *La revolución y la novela en Rusia* (1837), y la primera traducción de *Ana Karenina* en 1888. Es *La Revista Blanca* la que contribuye a su popularidad. En diciembre de 1898 F. Urales escribe en ella un artículo, "Tolstoi", admirándolo más que nada como novelista. (Senabre, 1988: 70). En realidad este escritor produjo un gran debate entre los anarquistas que no admitían su doctrina de resistencia pasiva y desconfiaban de su cristianismo. La influencia de sus doctrinas estéticas sin embargo fue significativa (31).

A pesar de que *Jusep* "prefiere" a Tolstoi, no deja de ser significativo que en el *Cuaderno verde* se incluyan citas (sin especificar) que el "historiador Max Aub" identifica como textos de Kropotkin correspondientes a *Palabras de un rebelde*, de 1885 y *Campos, fábricas y talleres*, de 1898 (Aub, 1985:258-261). Kropotkin creía que la tarea esencial del reformador social era la de destruir (la función de crear la negaba a los proyectistas de futuro, a los que consideraba arbitristas utópicos, pues creía que había de ser el pueblo, quien una vez alcanzada la libertad, daría forma precisa a la nueva sociedad), esta idea destructiva sí se percibe en la leyenda que rodea a Picasso y en frases de *Campalans*.

121. Aunque la Escuela Moderna ha sido considerada como exponente de la pedagogía anarquista, lo cierto es que este terreno es discutible y discutido por los propios anarquistas (véase Carlos Díaz, introducción a la *Escuela Moderna*). Ignoramos si Max Aub era consciente de estos debates en 1958.

El anarquismo de Domingo Foix era todo amor¹²² (111).

Cuando, por indicación de su amigo *Beltrán Casamitjana*, el pintor forma parte del "servicio de orden" del mitin de *Solidaridad Catalana*, el anarquista *Domingo Foix* lo interpreta como una señal inequívoca de que no puede ser uno de los suyos.

Este primer maestro resucita de forma velada en el catálogo de H.R.T., en la obra titulada *Neptuno, ¿1907-1908?*, en la que se apostilla:

Hay, en varios retratos de J.T.C., cierta predilección por los ojituertos, ¿de dónde ese complejo de cíclope? (Aub, 1958: 304),

y una nota,

Recuérdese a Domingo Foix, sin echar en saco roto la inteligente referencia a los hijos de la Tierra y el Cielo (Nota de M.A.) (304).

Max Aub "historiador", hábilmente relaciona a Neptuno con los cíclopes, hijos de la Tierra y el Cielo, pero naturalmente es un comentario que se puede aplicar al modelo, a Picasso, quien efectivamente pinta los ojos desiguales en numerosas ocasiones con fines exclusivamente plásticos.

En 1955, en las *Conversaciones de San Cristóbal*, con Max Aub, Jusep se acuerda aún de algunas canciones de Nalbandian¹²³, amigo de Bakunin, que le enseñó *Domingo Foix* (Aub, 1958: 272).

La siguiente figura anarquista de gran personalidad que nos encontramos es la de *Libertad*, figura identificable, por su aspecto, con el anarquismo romántico ruso, ya que Max Aub le describe con la cara de Dostoyewsky, las largas barbas de Tolstoi y, por si eso fuera poco, le viste con una blusa negra de mangas anchas

122. Véase Rosa Chacel,

"Anarquía no es desorden ni resentimiento (...) es amor. Amor de nada abstracto. Amor del que nace en la sangre ante la sangre" (1937: 26).

123. Michaël Lazarevich Nalbandian (1829-1866), crítico y filósofo armenio, figura clásica del revolucionario. Fue arrestado en 1862, fue encarcelado en San Petersburgo y liberado antes de morir. Jusep se refiere seguramente a las recopilaciones líricas, *Libertad*, de 1859 que alcanzaron gran popularidad por su ideario libertario.

que le da un aire de "sacerdote ordodoxo". Cojo, con las dos piernas "rotas", se ayuda de bastones para caminar. Es protagonista de varias anécdotas escandalosas, ya que en una ocasión interrumpió un sermón en el Sacré Coeur para pronunciar un discurso anarquista.

La información se la dan las memorias de Victor Serge:

L'individualisme venait d'être affirmé par Albert Libertad, que nous admirions. On ne sait pas son vrai nom. On ne sait rien de lui avant la prédication. Infirme des deux jambes, marchant sur des béquilles dont il se servait vigoureusement dans les bagarres, grand bagarreur du reste, il portait sur un torse puissant une tête barbue au front harmonieux. Miséreux, venu en clochard du Midi, il comença sa prédication à Montmartre, dans les cercles libertaires et les queues de pauvres bougres auxquels on distribuait la soupe pas loin des chantiers du Sacré-Coeur. violent et magnétique, il devint l'âme d'un mouvement d'un dynamisme si extraordinaire qu'il n'est pas tout à fait éteint à ce jour. Lui-même aimait la rue, la foule, les chahuts, les idées, les femmes. Il vécut deux fois en ménage avec deux soeurs, les soeurs Mahé, les soeurs Morand. Il eut des enfants qu'il refusa d'inscrire à l'état civil. (...) Il mourut en 1908, des suites d'une bagarre, à l'hôpital, non sans léguer son corps -"ma charogne", disait-il, -aux prosecteurs pour la science (Serge, 1951: 25-26).

Max Aub modifica ligeramente la historia y entre otras cosas interpreta de lo referido que *Libertad* vivió de limosna durante años exigiéndola con voz y aire fieros y que murió en 1908 arrastrado por cuatro policías a través de las escaleras de Montmartre. Su casa de Romainville será el futuro nido de la *Bande à Bonnot*.

El "historiador" Max Aub, que después de la publicación de la novela en 1958 recibe supuestamente más información de los "testigos vivos", incluye rectificaciones posteriores a la primera edición; así, en la edición francesa de 1961, se

publica una carta que le envía Rirette Maîtrejean desmintiendo la supuesta mendicidad de *Libertad*:

Note à l'Édition française. Prière instante de transmettre a l'auteur. Page 126, sur les anarchistes: il est question de la rue du Chevalier-de-la-Barre et du journal *L'Anarchie*.

L'auteur des corrections de ces épreuves est Rirette-Maîtrejean, la compagne de Victor Serge. Elle a parfaitement connu *Libertad*, et à la mort de ce dernier elle fut désignée pour continuer *L'Anarchie*, tâche pour laquelle Victor Serge la rejoignit un peu plus tard. Il est dit dans cette page que *Libertad* (qui ne s'est jamais appelé *Liberté*) a vécu un certain temps de la mendicité.

Il y a beaucoup d'autres erreurs sans trop d'importance dans cette page, mais celle-là est de taille. *Libertad* était un très bon correcteur de presse, il travailla un certain temps au *Matin* où il avait comme teneuse de copie sa compagne Anna Maé, c'est même grâce à ce travail continu qu'il put fonder *L'Anarchie*. Il n'avait donc pas besoin de recourir à la mendicité, et c'était tellement contraire à son tempérament que Rirette-Maîtrejean en est horrifiée. Elle prie instamment l'auteur de supprimer ou de rectifier ce passage. Elle le remercie par avance, de tout son coeur. RIRETTE-MAITREJEAN (Aub, 1961b: 270).

Como esta señora realmente existió, era la esposa de Victor Serge y fue conocida por Buñuel en sus tiempos parisinos, no es de extrañar que se pusiera en contacto con Max Aub. Efectivamente, en la correspondencia de éste con Rirette Maîtrejean que se puede consultar en el *Archivo-Biblioteca Max Aub*, aparece una pequeña nota manuscrita con fecha del 21 de marzo (¿1966?):

Cher Max Aub, j'ai reçu le Campalans et je saurais vous dire combien je vous en suis reconnaissante. Je l'ai feuilleté aussitôt avec un plaisir renouvelé et j'ai été contente aussi de retomb à la fin du volume ma petite note

rectificative.

Inutile de vous dire que si vous avez un jour la bonne idée de revenir me visiter (...) ce serait pour moi un vrai bonheur.

Je vous prie de croire à mes sentiments (sic) les meilleurs" (Leg. 9/7 A-B).

Que acompaña a otra nota igualmente manuscrita y en el mismo papel que corresponde a la rectificación incluida en la edición. (Leg. 9/7 A-B).

Con *Libertad* acude Jusep a reuniones donde se discute la manera de hacer la revolución para lo cual se necesitaba dinero y esto les hace concebir planes terroristas. Leen a poetas como Jean Rictus, novelistas como Anatole France, filósofos como Haeckel o Gustave le Bon y Eliseo Reclus. También Verhaeren, Jules Romains o Vildrac¹²⁴. La información está extraída de las memorias de Victor Serge.

124. Jean Rictus es el seudónimo de Gabriel Randon (Boulogne-sur-mer, 1867 - París, 1938) Sus poemas describen el mundo pobre parisiense: *Doléances*, 1900; *Les cantilènes du malheur*, 1900; *Le coeur populaire*, 1914 y una novela con poesías, *Fil de fer*, 1906.

Anatole France es el seudónimo de François-Anatole Thibault (París, 1844 - Saint-Cyr-sur-Loire, 1924). Defensor de la inocencia de Dreyfus, intervino en la vida política como uno de los inspiradores de las leyes para la laicidad de la escuela pública, siendo simpatizante de las ideas comunistas tras la revolución rusa. El despertar por los temas sociales y políticos se aprecia sobre todo en *L'orme du mail* de 1897, *Le mannequin d'osier* de 1897, y *L'anneau d'améthyste* de 1899, *Opinions sociales* en 1902 e *Histoire comique* de 1903. También *La vie de Jeanne d'Arc* en 1908 y *L'île des pingouins* de 1908.

Eliseo Reclus es un geógrafo (Sainte-Foy-la-Grande, 1830 - Thourout, 1905). Internacionalista, participó en la Comuna y fue deportado. Escribe obras como *La tierra, descripción de los fenómenos de la vida del globo* (1867-1868), *Geografía universal* (1875-1894) y *El hombre y la tierra* (1905-1908). Su hermano mayor, Elie (1827-1904) participó en la revolución de 1848 y fue perseguido después de los hechos de la Comuna.

Émile Verhaeren (Saint-Armand, Amberes, 1855 - Ruán, 1916) es poeta belga. Formó parte de la vanguardia cultural parisina, acogido por J. K. Huysmans y V. Hugo, pero, tras un periodo de fuertes tensiones religiosas y aterrado por el desarrollo de la civilización industrial, se decanta por una obra cada vez más social como *Les campagnes hallucinées* de 1893; *Les villes tentaculaires*, 1896, *Les forces tumultueuses*, 1902; *La multiple splendeur*, 1906, o *Les heures*, 1896-1911. Al estallar la guerra mundial canta las luchas de su país contra la invasión alemana, *La Belgique sanglante*, 1915; *Les ailes rouges de la guerre*, 1916, o *Les flammes hautes*, de 1917, póstumo pues muere en 1916 arrollado por un tren en la estación de Ruán.

Jules Romains, el autor de *La vie unanime* de 1908, es uno de los autores que más han influido en Max Aub con respecto a la percepción de la conciencia colectiva como vimos en el cap. II. Jules Romains le entregó la carta de presentación para Canedo.

Vildrac (Charles Messenger, llamado Charles Vildrac, París, 1882). Amigo de Ro-

Según éste de Anatole France se leía *L'Île des Pingouins*, se repetía *L'Oiseau blanc* de Vildrac, *L'Ode à la foule* de Jules Romains y *Revenant* de Jean Rictus (Serge, 1951: 28), pero Victor Serge no parece que llegara a conocer a *Libertad*, pues llega a París poco después de su muerte (Serge, 1951: 28) y conoce a Rirette

petite militante agressive et mince, au profil gothique (30)

con el resto de los integrantes de la redacción de *L'Anarchie*, fundada por *Libertad*.

Otros personajes curiosos de la ficción aubiana son *Enrique Pla*, que ha sido estudiado en el capítulo II en el punto correspondiente a la Traición en Max Aub¹²⁵, y *Jeanne Laurier*, "ramera por convicción", estudiada en el punto correspondiente a las relaciones de *Jusep* con las mujeres y con el sexo.

Finalmente el tercer gran personaje anarquista de la novela será *Louis Forestier*¹²⁶, a quien conoce en un "Círculo de estudios" de la calle Grégoire-de-Tours al que le llevan, en 1909, *Victor Serge* (Victor Lvovich Kilbachibe) y su compañera Rirette Maîtrejean (Aub, 1958: 144). Se trata sin duda alguna de "La Libre recherche", el círculo de estudios fundado por Victor Serge en la misma calle (Serge, 1951: 39).

Louis Forestier es un "librero de viejo" que vende libros al lado del Sena, una de las profesiones más apreciadas por Max Aub, y es quien imparte las clases en el "Círculo". A estas reuniones acuden

una docena de hombres: cargadores, marineros de agua dulce, algún mendigo,

mains publicó obras de poesía y crítica. Su gran éxito comienza con su obra teatral *Le paquebot "Tenacity"*, en 1920, mucho después de la desaparición de *Campalans* de la escena parisina. Su mejor obra sería *La bouille* en 1930, obra que tal vez conoció Max Aub personalmente.

125. En las memorias de Victor Serge hay un personaje que juega un papel parecido llamado Patrick (Serge, 1951: 31). Los "agentes provocadores" debían ser habituales entre los grupos revolucionarios o simplemente políticos.

126. Personaje con cierta correspondencia en Édouard Ferral, descrito en las memorias de Victor Serge (1951: 32).

tres o cuatro obreros, generalmente tipógrafos de imprentas cercanas (Aub, 1958: 144)

Las reuniones eran los miércoles y sábados de ocho a nueve, comenzaban invariablemente con Zenón, seguían con Godwin, el s. XVIII...¹²⁷ (Era famosa su muletilla ¿no?)¹²⁸. Aseguraba que los gobernantes siempre abusan del poder y hablaba de su Dios, que era Proudhon, como buen francés, y de su profeta, Bakunin, cuyo *Catecismo Revolucionario* era la biblia de todos:

El revolucionario debe estar dispuesto a morir y a matar. No deben detenerle sus afectos personales (Aub, 1958: 155).

Los otros grandes serían: Kropotkin, Stirner, Thoreau y Malatesta. Tolstoi no le caía bien por la vuelta a la naturaleza, siendo él de ciudad¹²⁹, sin embargo, cuando habla de arte y política con Jusep se identificaba con el escritor ruso en que no podía existir el arte mientras existiera la injusticia (Tolstoi, 1982: 65). Para él la inexistencia de Dios era incuestionable. Cita a menudo a Kropotkin por el problema de la especialización, según anota el pintor en el *Cuaderno Verde* en 1911 (Aub, 1958: 218).

Descompuestos los grupos ácratas al desaparecer la *Bande à Bonnot*, Campalans seguía viendo a *Louis Forestier* en su puesto de librero del Pont Neuf, junto con *Francisco Pla*. Habían tratado de hacerle confidente e incluso le habían llegado a internar en un asilo, pero como terminaba revolucioando a los compañeros, desis-

127. Zenón sin duda es Zenón de Citio, el fundador de la escuela estoica, no Zenón de Elea, autor de los sofismas contra la existencia del movimiento. Godwin es William Godwin quien desde 1793 abre el camino al desarrollo de un pensamiento estético anarquista en temas que seguirán en el siglo siguiente Proudhon, Bakunin o Kropotkin, claramente expuestos en su *An Enquiry Concerning Political Justice*, que anuncia un arte nuevo que liberará al artista latente en el hombre. Godwin también rechaza el arte dominador y falso (Reszler, 1974: 9).

128. Muletilla propia de Juan Chabás, según una descripción de Melchor Fernández Almagro ("Nómina incompleta de la joven literatura", *Verso y Prosa*, Murcia, 1 enero 1927, p. 1), citado por Javier Pérez Bazo (1992: 28).

129. Ésta era efectivamente una de las objeciones que también le ponían los anarquistas españoles al escritor ruso, el favorito de *Jusep*.

tieron en el empeño. Su único consuelo residía ya en la bebida, embriagándose los sábados por la noche. Al contrario que *Campalans*, mantiene la confianza en la masa obrera europea que aprovechará, según él, la guerra para transformarla en revolución (Aub, 1958: 173), idea que entonces compartían algunos intelectuales pero que se demostró falta de realidad¹³⁰. Muere durante la guerra de 1914 en el portal de un "hotel" del muelle de Conti.

Serge comenta en sus memorias como de "La Libre recherche" surge la idea de nombrarle director de *L'Anarchie*¹³¹, el periódico creado por Libertad que fue

130. Con la Primera Guerra Mundial se produjo el colapso del movimiento anarquista, excepto en España que no participó en la guerra. El desencadenante fue precisamente un atentado anarquista contra el archiduque Fernando y su esposa en Sarajevo. La cuestión de apoyar o no la guerra dividió las filas de los anarquistas y de los socialistas, Kropotkin y Grave firmaron una declaración aprobando la guerra contra Alemania mientras otros anarquistas, como Malatesta, se oponían firmemente. Cuando en 1917 la revolución rusa terminó con la victoria de los bolcheviques, el marxismo triunfó sobre el anarquismo, convirtiéndose en la principal forma de socialismo en todo el mundo, a excepción de España.

En Arte el grupo que trabajaba contra la guerra y en favor de la revolución sería precisamente el grupo alemán Die Aktion, al que estaría vinculado el artista Hans Richter, que posteriormente viajó a Zurich, donde se encontró con el núcleo del movimiento *Dadá*.

Max Aub en este caso está utilizando una situación pre-bélica similar a la de la Segunda Guerra Mundial que conoció personalmente. El símil lo reconocemos en la respuesta de *Campalans* a *Forestier* cuando el librero le dice: "La guerra, a la larga, será la revolución"; pues le contesta: "No lo creo. Además, a este precio, no vale la pena" (Aub, 1958:173), palabras parecidas a las pronunciadas por Malraux después de conocer la firma del pacto germano-soviético: "La revolución, a este precio, no".

131. En un primer momento *Campalans* se emparenta, más que con Picasso, con Vlaminck, ya que este último colaboraba, desde 1898, en el periódico *Anarchie* [que no sería el mismo que *L'Anarchie*, periódico que comienza a publicar *Libertad* en 1905 (Aub, 1958: 141)], y más tarde pasó a colaborar en el *Libertaire*. En 1929 fue publicada su autobiografía, *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*, en París por Flammarion. Llegó a decir que

"La pintura era un absceso que me sacó todo el mal. Lo que yo podría haber logrado en un contexto social con sólo arrojar una bomba, lo he tratado de expresar con el arte, con la pintura, usando colores puros directamente del tubo. De ese modo he podido utilizar mis instintos destructivos a fin de recrear un mundo sensible, vivo y libre" (Denvir, 1975: 8-9).

Años más tarde sus posturas anarquistas e idealistas cambiaron notablemente cuando en su libro *Désobèir*, de 1936, se puede leer:

"Desobedecer al progreso, a la civilización. Desobedecer a la moda, al esnobismo, a las teorías aleatorias, contrastantes e irracionales ¡Desobedecer a la máquina! Desobedecer a la idiotez. Tomar contra corriente el camino recorrido por la multitud de la masa. Huir de la falsa mística moderna. Renegar del ideal de la hija del portero, del hijo del banquero, del jubilado de la

transferido de Montmartre a los jardines de Romainville (Serge, 1951: 40) y posteriormente los hechos que conducen a la *Bande à Bonnot*¹³².

En la novela se equipara la *Bande à Bonnot* con *La bande de Picasso* con lo que se sugiere la equivalencia entre el anarquismo de acción y el cubismo como movimiento destructor. En Romainville se encontrarían Serge, Rirette, Octavio Garnier, Raymundo Callemín, Gustavo Herve y John P. Murray (John Pi) (Aub, 1958: 144-147), nombres que coinciden en parte con los mencionados por Serge en sus memorias (Serge, 1951: 40-46), donde niega conocer a *Bonnot*.

9.2.2.1.- El anarquismo de Jusep Torres Campalans

Se deduce de su aprendizaje con *Domingo Foix*, con *Libertad* y con *Louis Forestier*. Su evolución se parece a la descrita por el propio Victor Serge en sus memorias, aunque naturalmente toda la información recibida es novelada por Max Aub según sus fines. Serge, ruso que nace en 1889 inicia su aprendizaje en su tierra, al igual que *Campalans*, que nace en 1886.

El anarquismo del pintor se corresponde con su generación, la del 98, que es la misma que la de Picasso. Es un anarquista poco ortodoxo ya que se declara católico a marchamartillo y catalanista, lo que no quiere decir que estas características no puedan ser verosímiles tratándose de un anarquista español criado en Cataluña. Seguirá fundamentalmente a Tolstoi por su cristianismo, a pesar de

Seguridad Social",

su nietzscheanismo le llevó a consecuencias extremas cuando durante la ocupación de Francia por los alemanes en 1941 aceptó acucillar una delegación de artistas a Alemania (De Micheli, 1979: 425-426).

132. El nombre procede de Joseph Bonnot (Pont-de-Roide, Doubs, 1876 - Choisy-leRoi, 29-IV-1912), jefe de la banda anarquista que causó terror porque utilizó por primera vez un automóvil para perpetrar atracos en 1911-1912. Bonnot, con su cómplice Dubois, fue abatido por la policía en el momento de ser arrestado, después de sostener un verdadero cerco contra numerosas fuerzas del orden. El resto de la *bande* fue juzgado en abril de 1913. (Vid. Victor Méric, *Les Bandits tragiques*, 1926, cit. por Mourre, 1968).

copiar en su *diario* textos de Kropotkin¹³³.

En lo artístico no es tampoco un anarquista ortodoxo, pues cree en el genio de Picasso y en las características míticas del héroe que representa. Sólo el verdadero artista es capaz de crear, los demás sólo copian, por lo tanto no son dignos de dedicarse a tal menester. Es una postura contraria a la de todo ideólogo anarquista, comenzando por Tolstoi, ya que en general el anarquismo desprecia al artista profesional y el arte de la sociedad actual, en la que cumple un papel de parásito:

Es indispensable que masas obreras se consuman trabajando para que nuestros artistas, escritores, músicos, bailarines y pintores, alcancen el grado de perfección que les permite producirnos placer. Emancipad a los esclavos del capital y será tan imposible producir ese arte, como imposible es, hoy por hoy, hacer gozar de él a esos mismos esclavos (Tolstoy, 1982: 65).

En el futuro anarquista el arte no será profesionalizado sino un medio más de expresión

Los artistas del porvenir no pertenecerán, como ahora, a una determinada clase del pueblo; todos los que sean capaces de creación artística, aquellos serán artistas. Todos podrán entonces ser artistas; no se pedirá al arte una táctica complicada y artificial que exige gran pérdida de tiempo, se le pedirá tan sólo claridad, sencillez y sobriedad; cosa que no se adquieren por una preparación mecánica, sino por la educación del gusto. Todos podrán ser artistas porque en vez de nuestras escuelas profesionales todo el mundo podrá aprender en la escuela primaria música y dibujo, de modo que todos los que se sientan con disposición para un arte puedan practicarlo y expresar por medio de él sus sentimientos personales (Tolstoi, 1982: 160).

133. Es el ideólogo citado igualmente en la obra de teatro *Un anarquista* (Aub, 1960b).

Campalans es un anarquista "culto", identificable con la generación de intelectuales del 98, pese a que Max Aub le confiera una apariencia campesina, por lo tanto sus ideas sobre la libertad artística no comulgan con la generalidad del anarquismo español, sino con las derivadas del nietzscheanismo de la generación.

Los anarquistas españoles fueron influidos sobre todo por las ideas de Proudhon acerca del realismo como ideal social (*Du principe de l'art* fue traducido al español en 1885), además de Ruskin y Morris. El arte del futuro para el anarquista español deberá ser comprendido por todos, podrá ser colectivo como las catedrales y, tomando su inspiración y su producción del pueblo, se convertirá en la realización de la dinámica de la comuna (Litvak, 1938: 43). Se aprecia la obra de ciertos artistas consagrados pero el pintor o escultor libertario típico no es un profesional de las artes, sino un hombre común, obrero o campesino, que ejecuta su obra en algún momento de inspiración porque todo hombre tiene un derecho inalienable, no sólo a la apreciación de las artes, sino a la creación (46) y la idea del artista como ser privilegiado es condenable.

Estilísticamente tampoco es posible su identificación, el arte anarquista español ejerce una función propagandística y se da a conocer fundamentalmente en las revistas anarquistas. La calidad de los dibujos no es considerada porque se valora la espontaneidad y no la profesionalidad. Hay que resaltar que tiene que ser "reconocible" por todos, o sea responder a una figuración realista, y generalmente se sujeta a convenciones alegóricas que son asimismo conocidas de todo el mundo.

Es evidente que *Campalans* está en contradicción con la estética anarquista, hecho que no se resalta excesivamente en la novela, aunque sí asistimos a una objeción maliciosa planteada por *Kolpanski*, quien le habla de Bouguerau, un pintor que "encanta" a los anarquistas, y *Campalans*, sin poder expresar la diferencia contesta bíblicamente:

Hay que darle a Bouguerau lo que es de Bouguerau (Aub, 1985: 229).

Con lo que ni el pintor ficticio ni el autor de la novela se molestan en explicar la diferencia¹³⁴, pues se limitan a relacionarlo con el mercado, no con el arte (lo que es de Dios).

Cuando *Campalans* dice

La calidad nada tiene que ver con la justicia ni con la libertad. (...) Lo bello y lo bueno tienen poco que ver. A veces se dan juntos por casualidad (Aub, 1985: 288).

está en contradicción abierta con la estética y el arte del anarquismo español, *La mirada roja*, definida por Lily Litvak. Sin embargo se identifica con la idea que tienen Araquistain o José Camón Aznar de Picasso como "anarquísta ibérico" y que sería extensible al resto de los intelectuales españoles (vid. cap. VII).

134. W. A. Bouguereau (1825-1905), que obtuvo el Premio de Roma en 1850, es un pintor académico ecléctico muy popular, autor de escenas mitológicas, religiosas, históricas y de género, aparte de retratista. Su pintura se caracteriza por un estilo purista bastante remilgado.

10.- Las mujeres de Jusp Torres Campalans

No se pueden explicar las relaciones de *Campalans* con las mujeres sin considerar la postura general de Max Aub en este punto. Y ésta sin entender que el escritor parte de unos orígenes vanguardistas. Los vanguardistas, sin precisar exactamente el ideal de mujer que pretendían, parecen propugnar una mujer hermosa y libre de trabas económicas, sociales y morales. Frente a la monotonía burguesa buscaban una mujer misteriosa, cambiante, tornadiza, difícil, quizá imposible de aprehender (Buckley y Crispin, 1973: 145), que en Max Aub correspondería al personaje de *Laura*, heroína, o mejor anti-heroína, en *Luis Alvarez Petreña*. Las mujeres que los vanguardistas repudian son las tradicionalmente consideradas "mujeres de su casa", como la descrita por Julia en *La túnica de Neso* de Juan José Domenchina (Buckley y Crispin, 1970: 147-148), y en la obra aubiana, por poner un ejemplo, con la mujer del pintor Miralles en *La calle de Valverde*.

Tanto en el primer *Luis Alvarez Petreña* como el último, la búsqueda del amor es total, es el sustituto de Dios y de la fama, lo único que le puede salvar de lo prosaico de su vida de fracasado:

Solo, estoy solo contigo. No alcanzo soledad más que tentándote a mi lado. (...) El amor loco ha existido siempre. Todo amor es loco y carnal (de ahí su locura). Si es platónico, nada tiene ni puede tener de insano -de absurdo, sí-. El amor loco es el que siente la necesidad de posesión, del tipo que sea. Amor loco -con tan pocas palabras y gestos- es el que he sentido por ti. El amor de Breton por Nadja o el de Cendrars por Fela tienen más de literatura que de locura. "Quiero beber toda tu sangre", le dice [Cendrars a Fela]. Texto que hubiese hecho la delicia de los surrealistas. Sí; amor loco, pero no loco amor (Aub, 1971f: 170-171).

Búsqueda amorosa que no se encuentra en *Campalans* porque a él le basta con la

creación artística. El amor que intuimos que llega a sentir por *Ana María Merkel* no lo expresará jamás; en eso se emparenta con los hombres del *laberinto* más que con la obra vanguardista de Max Aub (incluidas *Yo vivo*, *Luis Alvarez Petreña*, *Geografía* o *Del Amor*¹³⁵).

Hasta que no conocemos a *Asunción* en *Campo de los almendros* no nos encontramos con un personaje femenino del que Max Aub realmente "se enamora", como ha resaltaado Gonzalo Sobejano (1973: 98-105) y el mismo autor confiese en *Campo de los almendros* (Aub, 1981: 418).

Por esta razón no hay ningún personaje femenino bien tratado en la novela de *Jusep Torres Campalans*, sólo parecen estar presentes para describir las relaciones sexuales del protagonista y definir su vida bohemia. Conviene hacer un breve resumen de su historia amorosa:

A los 14 años *Campalans* ya producía escándalo por sus manías higiénicas y porque aseguraba, sin ningún pudor, que era virgen y que no "concebía perder esa virtud sino con el matrimonio" (Aub, 1958: 92-94). El escándalo era producido por el exceso de virtud tanto como por el exceso de pulcritud, que sublevaba a las "buenas señoras burguesas" porque significaba una inconcebible rivalidad¹³⁶.

A los 15 años (1902, cuando se representa el drama de Pérez Galdós *Electra* en Gerona), se enamora por primera vez con el mayor de los entusiasmos de una actriz, mayor que él, llamada Juana Muñoz. Max Aub la denomina "cómica" y "actricilla", y como tal, de costumbres licenciosas. Ya tenía novio en Barcelona,

135. Espectáculo para ser leído por varios actores vestidos con los trajes diseñados por Leonora Carrington.

136. Se trata de la anécdota en la que pide a Doña Prudencia Beltrán y Amigó, una toalla limpia habiendo una colgada para el efecto (Aub, 1958: 93), inspirada en otra de José Gaos:

"Insoponible para muchos. Baste un botón de muestra que desvela además su feroz pulcritud: en 1918 ó 19, le llevé, por vez primera, a comer a casa de mi novia. Al entrar, sin más, lo primero que hizo, antes de saludar, fue pedir ir a lavarse las manos exigiendo una toalla limpia para secárselas porque tenía por entonces, y creo que nunca prescindió de ello -sé de qué libro le vino el convencimiento-, un respeto invencible por la higiene" (Aub, 1970c: 83).

con quien convivía, pero el joven *Jusep* le intrigaba y sobre todo

le intimidaba (...), tan joven como seguro de sí, de ideas verdaderamente peregrinas acerca del amor: deslenguado, a lo que ella decía; hablándole descaradamente de lo que sería su vida sexual, perfectamente determinada de antemano (Aub, 1958: 94).¹³⁷

De nuevo el exceso en las "buenas costumbres", esta vez sexuales que, a pesar de acogerse a los cánones más ortodoxos del catolicismo (se basa en el libro *La vida matrimonial* del padre Garibay), escandalizan incluso a una mujer a quien se supone bastante experiencia amorosa.

Cuando es rechazado definitivamente por Juana en Barcelona, a donde la sigue, conoce a Picasso, quien se admira de que sea todavía virgen con "18 años" (1905)¹³⁸. Pablo, aficionado a los lupanares, se asombra y decide iniciarlo en esas lides. Hay una cierta "exaltación del sexo" heterosexual y un rechazo visceral de la homosexualidad que será constante en otras obras de Max Aub. En la novela de *Jusep Torres Campalans*, el primer personaje de esa naturaleza será *Jordi Avellac* (Aub, 1958: 101-104). La aversión que le producen los invertidos le afecta físicamente (le erizaban la piel y le huelen a podrido¹³⁹). Como "eran legión" en el mundo del arte y el rechazo entre ellos y *Campalans* era mutuo, Aub considera que es una de las causas por las que se le ignora y razón del silencio que se hizo a

137. Actitud propia de José Gaos según deducimos del artículo que sobre él escribe Max Aub (Aub, 1970c).

138. Hay un desajuste de fechas, ya que si *Jusep* conoce a *Juana* en 1902, a raíz del trabajo que ésta realizaba en *Electra* y la sigue a Barcelona, no ha tenido que pasar mucho tiempo. Sin embargo al encontrarse con Picasso tiene ya dieciocho años, por lo tanto estaríamos en 1904 (Aub, 1958: 96). Pablo le da a conocer el lupanar de la calle Aviñó y "años después", dice Max Aub, "en 1906", al recordar sus andanzas en el bistró, surgiría *Les demoiselles d'Avignon*, con lo que nos encontramos con otro desajuste cronológico. Suponemos que Max Aub aumenta la edad de *Campalans* en un momento dado para exagerar el escándalo que supone su virginidad, porque realmente Picasso reside en Barcelona hasta 1903 (22 años), en 1904 hace el viaje definitivo a la capital francesa.

139. De nuevo el término "putrefacto" utilizado por los del 27 en relación con lo burgués, es utilizado por Aub en relación con los invertidos.

su alrededor. Es uno de los supuestos motivos por los que Diaghilev no le encargó trabajo alguno. Consideramos que son sentimientos que se identifican con el autor a quien la repugnancia por la homosexualidad le lleva incluso a llamar "maricas" a hombres que sólo pueden parecerlo, como en la última parte de *Luis Alvarez Petreña*¹⁴⁰.

Sin embargo es digna de elogio, a pesar de comentar en numerosas ocasiones que su generación estuvo plagada de invertidos, la discreción de Aub a la hora de ocultar los modelos de sus personajes, como en el caso de *Victor Terrazas* (vid. cap. IX). También es discreto cuando *Campalans* comenta en el *Cuaderno Verde* la historia de los turbulentos amores homosexuales entre el pintor *L.K.* y su amante *Y*, quien le abandona por *M.G.*, hecho que culmina con el suicidio del pintor (Aub, 1958: 210, 213). Pese al evidente desagrado que le producen sus lágrimas, tiene la prudencia de ocultar sus nombres incluso en su diario "secreto".

Los hombres creados por Max Aub son aficionados a los prostibulos y a la vida nocturna, como lo son Picasso y *Campalans*, que después de acudir al "bistró" de la calle de Aviñó, salen por la noche al Paralelo, a ver a la *Chelito*. Como estos hechos están estrechamente relacionados con la vida de Picasso¹⁴¹, encajan muy bien en la historia, y pasa desapercibida la coherencia con el resto de la obra maxaubiana¹⁴².

La primera prostituta que elige *Campalans* en la calle de Aviñó la elige por la "posición del moño" que le recordaba a *Juana Muñoz*¹⁴³, la segunda es *La Mariana*,

140. Sus comentarios en ésta, cuando Max Aub tiene 66 años y nos encontramos cronológicamente en 1969 aproximadamente, pueden corresponder a un sentimiento reaccionario del escritor con respecto al cambio de costumbres en las vestimentas masculinas.

141. Anécdotas descritas por Antonine Vallentin (1957: 78), uno de los libros en que se basa Max Aub. En la pág. 78 anota el escritor: Paralelo.

142. *Las buenas intenciones* o "Elogio de las casas de citas", en *Zarzuela (Sala de Espera)*, México, 1948-1950, núm. 6, pp. 14-16).

143. Chantal Colonge relaciona acertadamente este detalle con el cuadro que pintará Picasso después (Colonge, 1978: 137-156).

recomendada por Picasso.

Después de estas primeras incursiones sexuales *Campalans* vuelve a Gerona, donde ahora se enamora platónicamente de una burguesita de buena familia, Pepita Romeu. Max Aub comenta al respecto:

El eclecticismo de Torres Campalans en cuestión de mujeres no tuvo falla, muy al contrario de lo que hizo patente en cuestiones estéticas (Aub, 1958: 105).

Pepita es tan joven como él, dieciseis o diecisiete años, rubia, hermosos ojos azules y *enclenque*¹⁴⁴ (con esta simple y prosaica palabra Max Aub rebaja la frágil belleza del personaje). Es hija de un registrador de la propiedad e ignora el amor que despierta en *Campalans*, que la sigue a distancia. Desde un portal cercano escucha como toca el piano en el interior de su casa, generalmente *el andante de la Quinta Sinfonía de Beethoven* (Aub, 1958: 107)¹⁴⁵. *Campalans*, enterado de los amoríos del padre de la chica con una joven viuda, monta un gran escándalo en el Casino¹⁴⁶

Estaba enamorado de Pepita; Pepita le correspondería, con ella se veía casado y no podía permitir que su futuro suegro anduviera en malos pasos. Se

144. Aprovechando esta coyuntura Max Aub describe la vida matrimonial del padre, Don Miguel Romeu, junto a su esposa, que después de ocho hijos y unas dilatadas carnes cubiertas por vestidos grises y negros, no ofrecía ningún atractivo, siempre lamentándose. Esta mujer es semejante, aunque menos molesta, a la esposa de Miralles, el pintor de la *Calle de Valverde*. La aversión que deja sentir Max Aub por este tipo de mujer burguesa, convencional y abandonada, se arrastra desde sus orígenes literarios vanguardistas. Naturalmente D. Miguel Romeu se consuela con una joven de veinticuatro años a la que mantiene como amante, una mujer bonita y discreta llamada Monserrat Gómez, viuda de Adriaséns. Este personaje, que acabará por emigrar a Olot ante el escándalo que monta el entonces puritano *Jusep*, andando el tiempo será la dueña y señora de una mancebía de muy buen nombre, recordándonos de nuevo otro personaje de *las buenas intenciones*: Remedios.

145. Anécdota que coincide con la vida amorosa de Suñuel quien, a los 15 años, se enamora de Pilar Bayona, hija del profesor de matemáticas del instituto. Le escuchaba tocar el piano y jamás le confesó su amor (Aub, 1985: 49) y, por supuesto, con José Gaos (Aub, 1970c).

146. Como ya se indicó, esta anécdota es propia de José Gaos que llegó a reprochar a su propio padre, en el salón principal del Casino valenciano, sus amoríos extramatrimoniales (Aub, 1970c: 80).

sentía orgulloso del resultado de su intromisión. Lo cierto: Pepita Romeu ignoraba en absoluto el sentimiento que había despertado (Aub, 1958: 106).

El comportamiento de *Campalans* en este caso es totalmente incongruente con el personaje que ha seguido a *Juana* a Barcelona. De nuevo el "exceso" de *honestidad* le lleva a protagonizar una comedia ridícula. El afán por comportarse correctamente con Pepita Romeu le obliga a dirigirse al padre y no a la hija, fruto de sus amores, por lo que durante dieciocho meses *D. Miguel Romeu* fue recibiendo tarjetas postales en blanco todos los lunes, con el regocijo subsiguiente de los amigos del casino. El buen señor montaba en cólera cada vez que recibía estos "mensajes", ya que no podía adivinar su procedencia ni su intención¹⁴⁷. *Pepita Romeu*, que jamás se percató de la secreta pasión que despertaba, casó finalmente con un notario de Villanueva y Geltrú llamado *Luis Padrón*¹⁴⁸.

Pero el entusiasta y virtuoso muchacho no se mantiene casto mientras tanto pues no tiene inconveniente en alternar con *Pilar, Pili*, la hermana de *Domingo Foix*, el factor de la estación de Gerona¹⁴⁹. Viuda que perdió al cónyuge en Cuba y se encuentra con los treinta años cumplidos, o sea, vieja, sin esperanzas de volver a casarse, como se desprende de los comentarios de Aub (Aub, 1958: 109), y que por lo tanto experimenta un apetito desmedido por *Jusep* que tiene entonces

147. Debido a esto y al escándalo protagonizado por *Campalans* en el Casino, *D. Miguel Romeu* se ve obligado a trasladar a su querida, *Montserrat Gómez*, a Olot (Aub, 1958:106). Este personaje se parece al de *Remedios* en *Las buenas intenciones*. La anécdota, como ya dijimos, corresponde a otra de José Gaos que estuvo escribiendo postales a Cecilio Pla durante todo un invierno cada semana porque estaba enamorado de Cristina, una de sus hijas (Aub, 1970c: 80).

148. El noviazgo se mantiene oculto porque siendo el padre un catalanista acérrimo temía la crítica de su círculo de amistades por casar a su hija con alguien que no era de su misma ciudad.

149. Una relación parecida se produce en *Las buenas intenciones* donde otra *Pilar*, anarquista que había asistido en Barcelona a la Escuela Moderna fundada por Francisco Ferrer y que se había iniciado sexualmente a los quince años, es "ama de casa y de su destino" en Madrid. Se enamorará perdidamente de Manuel Escalante, hombre poco conveniente, y después de *Agustín Alfaro*, hasta que el 30 de noviembre de 1938 un obús acaba con ella mientras hace la cola del carbón. (Aub, 1986: 184-196). No faltan variaciones sobre el mismo personaje en otras obras de Aub que no vamos a enumerar en estos momentos.

alrededor de veinte años, diez menos que ella, y se deja querer. Pilar vive con su hermano, le sirve y cuida de sus tres hijos sin madre, ya que el factor también es viudo. Aub la describe en la biografía del pintor con muy poco afecto

Le acechaba, por las noches, tras el paso del rápido, entre los bultos amontonados en los andenes o en el almacén, para ensamblarlo rápidamente, al revuelo de sus faldotas. Los jipíos agriaban la cena del honrado factor, que releía, a cien metros, folletos o libros ácratas (Aub, 1958: 109-110).

Antes o después de su encuentro con la *Pili*, Jusep se pasa por la casa del factor, quien se debate entre sus sentimientos de reprobación como buen "varón español" y su convencimiento anarquista de la necesidad del amor libre.

A raíz de una disputa política entre *Jusep* y *Domingo Foix*, finaliza la relación con la mujer. Para *Pilar* es un desastre, pero el futuro artista

se daba cuenta, entre sombras, sin declarárselo, que había acatado la dura reacción de su viejo amigo porque estaba hasta la coronilla de los ardores de la hermana (Aub, 1958: 113).

Lo cierto es que bien fuera por la decepción amorosa sufrida con *Pepita* o por que le llegaba el momento de hacer el servicio militar, *Jusep* pasa la frontera con Francia, para no volver más, hacia 1905.

Al llegar a París atraviesa un primer momento en el que las muchachas francesas le son esquivas, de ahí un comentario en el *Cuaderno verde* en 1906:

Dice que se llama Jaquelin (sic) -por mí: se llamaba-, interesada, acelerada, sucia. Y yo creí que las francesas... (Aub, 1958: 187).

Comentario que no viene a cuento y que no se corresponde en la biografía del pintor por lo que suponemos que puede ser una cuña del propio escritor dedicado a la compañera de Picasso en el momento en que escribe la novela, Jacqueline Roque. Volveremos sobre este comentario más adelante.

Finalmente encuentra a *Ana María Merkel*, una pintora *fauve* de origen alemán, y se ligará a ella hasta que la guerra de 1914 los separe. Este personaje es tra-

tado injustamente con cierto desdén debido indudablemente a la personalidad de *Campalans* que, como católico español, siente cierta desconfianza hacia el mundo protestante, teoría defendida por Max Aub ante Américo Castro¹⁵⁰, pero también creemos que se debe a la posible misoginia de la obra aubiana, misoginia que proviene de sus orígenes vanguardistas.

Sin embargo *Ana María Merkel* es un personaje fascinante. Es pintora mucho antes que *Campalans*, también es mayor que él, pues tiene 33 años cuando el pintor apenas tiene 20 ó 21. Físicamente es poco agraciada, "pocas carnes" (pasaba hambre) y ojos verdes, pero llamaba la atención por su boca oscura y bien dibujada. De ella dice la supuesta historiadora *Berthe Ratibor* que era "fea, inteligente y padecía por su edad" (Aub, 1958: 154). En otro momento se comenta que su conversación es generalmente "insulsa" (Aub, 1958: 122). En contrapartida nos enteramos, por medio de las notas, de que es muy culta, por ejemplo cuando comenta que

Hay hermosas flores sin olor, o que hieden -explicaba Ana María, balzaciana aún sin querer- (11) El día que me expliquen por qué huele divinamente el azar y hiede la zorra, empezaré a entender el mundo (Aub, 1958: 130).

Nos enteramos, mediante la nota 11 que

Ana María hizo, al acabar sus estudios, una tesis acerca de las flores en la obra de Balzac (Aub, 1958: 181).

Pero *Campalans* se alza de hombros, porque

Eran problemas que no se planteaba (Aub, 1958: 130).

Y no la toma en consideración, ni él ni sus amigos españoles, pues cuando se reúnen en el café comentan despectivamente su pintura

sería más eficaz que toda las faramalla de teorías de las amigas de ésta:

¹⁵⁰. Copia de carta enviada por Max Aub el 19-I-1966 (leg. 4/7-25 A-B) en la cual defiende que el antisemitismo español es mucho menos intenso que en el resto de Europa y que realmente el verdadero enemigo para el español es el protestantismo, prejuicio que se arrastra desde la contrarreforma.

Por Ana María que asistía, intentando adivinar lo que decían los tres españoles, sentados en un rincón del café. Sonrió (131)

También es muy amiga de Rilke, quien le presta una novela, *Maria Grubbe* de J. P. Jacobsen (234 y 255 nota 24), en 1913 que llamará la atención del pintor quien se entera, cuando es demasiado tarde, que Rilke fue amigo de Rodin y lamenta no haberlo tenido más en cuenta.

Ana María procede de una familia burguesa acomodada y perdió a su madre siendo muy joven. Su padre se volvió a casar con una mujer con la que no se entendió. Tuvo unos problemas ginecológicos y un médico amigo de la familia procedió a una intervención quirúrgica con la que perdió la virginidad. Estos acontecimientos la empujan a casarse con un hombre al que ni quiso ni era del agrado de su padre. Adrián Merkel se volvió loco a los dos años de matrimonio y fue internado en un manicomio de Hamburgo¹⁵¹. Tampoco pudo tener hijos por una desviación de la matriz¹⁵², de modo que tras esta trágica historia se marchó a París con una pensión paterna. Allí vivía con *Louisa Kahn*, también alemana, de Berlín, que había sido modelo de Courbet (vid. cap. VII) y desde hacía diez años tenía un lugar reservado en el Louvre como miniaturista, en el Salón Carré, cerca de la puerta que da a la Galería de Apolo, frente a *La Virgen, el Niño y Santa Ana*, de Leonardo de Vinci. Cuando no podía acudir por sus dolencias reumáticas ocupaba su puesto su compañera de cuarto, *Ana María Merkel*. El cuadro de Leonardo era uno de los preferidos de *Campalans* y de ese modo se conocieron y comenzaron a salir, de ahí algunos comentarios en el *Cuaderno verde* en 1906:

La miniaturista, que no lo es tanto, es inteligente (187).

151. Los cuadros que se conservan de *Campalans* son generalmente "propiedad de la familia Merkel" porque fue Ana María quien los preservó, pero siendo así es la familia del marido la que finalmente ha heredado .

152. El "historiador" Max Aub al encontrarse con *Campalans* en Chiapas y escuchar sus alabanzas acerca de las indias, que deseaban tener hijos, piensa que tal vez el pintor estaba veladamente recriminando a Ana María el que temiera quedar preñada [267 y 295 nota 4], pero ya vemos que el motivo de no quedar embarazada era una imposibilidad física.

La miniaturista conoce buenos bistro, y baratos (189).

Ana María, la miniaturista, da gusto (190).

Versalles, con Ana María. Todo; las alamedas, la tortilla con "finas hierbas", la vuelta. No tengo un céntimo (190).

Gracias a ella *Campalans* moderniza sus gustos pictóricos, anclado como estaba en el impresionismo, y le presenta a sus amigos alemanes, *fauves* como ella (Aub, 1958: 179), por ejemplo a Derain, de quien comenta en el *Cuaderno verde* que está bien (189). De ahí que su obra inicial siga esa corriente como en *Calle* de 1906, *Retrato de mujer*, *Retrato de Ana María*, *El marino bizco*, de 1907, o *Neptuno* ¿1907-1908?

Como comentario al *Retrato de Ana María* en el catálogo de H.R.T. figura el siguiente texto:

Ternura -por no decir amor- (...) se da aquí por entero.

(...) abnegada compañera de J.T.C. Como pintora su obra ofrece escaso interés. Propiedad de la familia Merkel (303).

Pronto deciden irse a vivir juntos, era tan pulcra como *Campalans*, por eso no se alojaron en 1908 en el Bateau Lavoir cuando se quedó un estudio vacío. Tampoco daban fiestas ni admitían, salvo algunas excepciones, huéspedes (148). Ella trabajaba por los dos, pero a *Campalans* se le han ido los escrúpulos que tenía en Barcelona y no siente la menor incomodidad por ser un mantenido. *Ana María* le deja preparado el almuerzo antes de irse a trabajar y no vuelve hasta las cinco y media o las seis de la tarde, hora a la que acudían a los cafés o al Bateau-Lavoir (141).

Campalans escribe su *Cuaderno verde* en secreto y lo guarda en la cisterna del cuarto de baño para que no lo pueda leer nadie, ni siquiera su compañera, pero ante algunas anotaciones efectuadas con letra distinta a la del pintor, el lector tiene que sospechar que Ana María estuvo al corriente en todo momento, por ejemplo, cuando *Campalans* comenta en 1908 que al asistir a una fiesta en el Bateau-

Lavoir ella no participa porque tiene celos de los españoles (201), en nota aparte y con letra de ella se puede leer que lo desmiente (254 nota 7) o cuando en 1907 escribe

¿Qué diría Ana María si descubriera esto? (197),

se puede leer con otra letra

-nada- (254 nota 6).

A pesar de su inteligencia no puede conversar con *Campalans*, ni de pintura (porque desde el momento en que el pintor pasa a ser de la *Banda de Picasso* desprecia a los *fauves*), ni de religión. La incertidumbre la lleva a consultar dos veces a un sacerdote, pero sale derrotada, porque no puede admitir los dogmas del catolicismo (140). El narrador nos describe en todo momento a una mujer sumamente insegura, de su feminidad, de su amor, y hasta de sí misma, aunque hay momentos en que parece percibir el oculto cariño del pintor (122). Agradecida, su servilismo llega a ser incómodo:

[Cuaderno verde en 1908:] Me entero de que anteayer fue el cumpleaños de Ana María. Le compro un pomo de violetas. Me besa la mano: sensación desagradable. No soy más que ella, ni cura [a los curas se les besa la mano] (206).

En general podemos decir que se describen las relaciones entre una pareja de españoles que no se diferencia demasiado de la novelística del *laberinto*. La mujer posee los mismos complejos que pudiera tener una mujer católica española, con los prejuicios que lleva consigo acerca de la virginidad, la maternidad, la diferencia de edad con el compañero, la fidelidad, el soportar la infidelidad del compañero en silencio, etc. Se puede decir que salvo las ocasiones en que *Campalans* se revela violentamente ante los comentarios de origen protestante de *Ana María*, no encontramos muestras de la presumible distancia cultural y social entre ellos. Hay una especie de rivalidad detectada por parte de *Campalans*, quien quisiera demostrar a su compañera que realmente es capaz de hacer una obra verdadera (129). La mujer era vagamente panteísta, le interesaba el budismo, no era

muy religiosa porque en su familia eran librepensadores (coincidencia con Max Aub).

En 1907, a pesar de sus necesidades económicas, es *Ana María*, no *Jusep*, quien toma la iniciativa de rechazar el contrato que le proponía Weiler, un contrato que, sabía ella, el pintor no podría cumplir. De hecho es la artífice y salvaguarda de la obra de *Campalans*, pues de la época que vivió con ella, de 1908-1914¹⁵³ proceden todos los cuadros y dibujos que, por casualidad, conocemos (119-120). También es capaz de animarle cuando está deprimido y en crisis como cuando en 1910-12 el pintor atraviesa una mala racha de tristeza, retraimiento, desconfianza (se está produciendo la evolución hacia la abstracción), y *Ana María* consigue sacarle de su encierro, llevarle de excursión por el Marne y hacerle afeitarse la barba que se había dejado por puro abandono (161). Ella vende *La Cabeza de Juan Gris* a Vollard por 500 francos con los que consigue unas vacaciones para los dos en Colliure, un mes durante el cual, a pesar de su creciente depresión, *Jusep* pintó bastante (164).

El amor de *Campalans* por *Ana María* se demuestra finalmente cuando en diciembre de 1911 cae enferma con una pulmonía doble. El pintor se decide a trabajar para los dos de "hombre anuncio" (154-156), coincidiendo en este hecho con Raymond Callemín (Serge, 1951: 23) y con Breton en la exposición Dadá realizada en el Theatre de L'Oeuvre de París de marzo de 1920 portando un texto de Picabia.

Jusep es infiel en todo momento, tiene una aventura con una trapeicista a la que tiene que dejar porque la falta de dinero le impide culminar sus deseos. *Ana María* respira y no dice nada, trabaja con mayor ahínco para tenerle contento.

También es capaz de mantener relaciones sexuales por interés. En el caso de *Francisco Romay*, un inocente al que quiere salvar de la cárcel, es capaz de sedu-

153. Max Aub anota en esta ocasión estas fechas pero según la narración creemos que comienzan a vivir juntos al menos un año antes.

cir a la viuda de la víctima para conseguir una información que finalmente no obtiene. *Ana María*, "como siempre", dice Max Aub, calla.

En ocasiones sus escaramuzas sexuales le llevan al doctor *Reynau*, (¿Renau?) otorrinolaringólogo y amigo de su compañera (su mujer fue compañera de colegio de *Ana María*), que le tiene que curar de una enfermedad venérea contagiada por *M.* (195-196), inicial que se corresponde con *Marcela* (195), con quien tendría relaciones después de *Nydia*, la modelo de Saki (194), de quien comenta:

Para variar, no está mal. Pero nada más que para variar. La fidelidad se aprecia mejor viéndola alguna vez de lejos (194).

A través del catálogo de la obra también nos percatamos de algunas relaciones con otras mujeres, como en el caso de *La filla de la Carbonera* de 1908, que sería la razón por la que el pintor y su compañera se trasladaron del boulevard Clichy a la calle Caulaincourt. En este caso se supone que efectivamente *Ana María Merkel* debió tomar la decisión al enterarse, aparte del escándalo que se produjo con los padres de la muchacha (305). El "historiador" Max Aub, ante este descubrimiento, anota que habrá que tenerlo en cuenta para la biografía de una posible segunda edición.

Ana María suele callar sus celos, como cuando *Jusep* se ve obligado a acoger en su casa a la compañera de los círculos anarquistas *Jeanne Laurier*, pero en esta ocasión sus celos no estaban fundados porque esta joven, que era prostituta "por convicción", medio elegido para convencer a los burgueses que se acostaban con ella de sus teorías revolucionarias, era casta para con los compañeros (143) y se mantenía fiel a su ideal de tener hijos sólo cuando pudiera dedicarse a su educación completa, escogiendo *técnicamente* a su progenitor (143). Murió en la cárcel apuñalada por una ladrona

para que no le siguiera calentando los cascos (144).

El proyecto *técnico* elegido por *Jeanne* para su maternidad fue llevado a cabo en España por Aurora Rodríguez, madre de Hildegar, que educó a su hija desde la

infancia para llevar a cabo la lucha por la liberación de la mujer. Hildegard llegó a ser una brillante oradora pero murió a manos de su propia madre en circunstancias aún no aclaradas. Aurora Rodríguez fue condenada en mayo de 1934 a 26 años de cárcel, pero murió poco después en circunstancias parecidas a las del personaje aubiano, a quien sirve, indiscutiblemente, de referencia.

Con respecto al amor libre de los anarquistas tratados en las novelas de Max Aub, donde todas las mujeres anarquistas son sexualmente libres (y en muchos casos no demasiado bien tratadas), pensamos que Max Aub está reflejando una realidad equívoca pues entre los anarquistas, fundamentalmente entre los españoles, no estaba tan generalizado el amor libre. Por un lado estaban los que basaban sus concepciones en el "amor plural" de Han Ryner, por otro los que pensaban en la "camaradería amorosa" de Armand y por otro el "amor heroico y romántico" de Federico Urales. A pesar de que el amor libre era entendido como un instrumento básico para el perfeccionamiento humano, tenía sus inconvenientes. Senabre cita a este respecto a Federica Montseny que no lo ve con buenos ojos ya que no se elabora en ningún momento un concepto sistemático del tema y poner en práctica dichos planteamientos contribuye a la negación de la individualidad de la persona (Senabre, 1988: 64). Tampoco faltan los ejemplos, incluso en París, de mujeres anarquistas que escapan a la idea generalizada de la mujer anarquista desenfrenada sexualmente, como Louise Michel (1830-1905), conocida como *la virgen roja de la comuna*.

Cuando la medio hermana de *Ana María*, *Juana Goldstein*, llega a París en 1914 y convive con la pareja, las dos mujeres trabajaron construyendo flores artificiales. *Juana* es una viuda reciente que tenía dos hijos en Nuremberg viviendo con sus suegros, de los cuales no se quería acordar. Al principio

Su obsesión era no molestar y ayudar a pagar el gasto de la casa (164).

Pero llega un momento en que impone su derecho a disponer del varón teniendo en cuenta que participa en la manutención general (164), con lo cual acaban viviendo

un triángulo comparable al descrito por Mauricio Barrès en *L'ennemi des lois* (164). A Juana acabaron por llamarla *Germaine* partiendo del sobrenombre inventado por Apollinaire, *Haute Germanie*.

Campalans será apodado "El enemigo de las leyes" por mantener una relación con dos mujeres a la vez, cosa que no afecta a su moralidad, sin embargo se siente muy molesto cuando Picasso cambia de pareja, dejando a Fernande para marcharse con Eva al boulevard Raspail

Posiblemente sea conservador, y por eso me moleste ver a Pablo con "Eva" [nota 20. Marcelle Humbert]. ¿O juega mi estrecha moral española, catalana, campesina? (226).

Con lo que vuelve a demostrar su doble moral. Curiosamente en la misma página encontramos un comentario traído a cuento en esta relación con múltiples sugerencias:

Pablo: la época azul, española; como el cubismo: de su contacto con la pobreza radical española. En cambio los arlequines rosas son franceses, afrancesados por lo menos, de su época "fernandina", que ahora acabó. (Mi dulce A.) Medrano. L'Ermitage (226).

El comentario sentimental que emerge de lo más íntimo del personaje se corresponde con el mismo Picasso refiriéndose a Eva, porque en aquellos momentos escribía en sus nuevas pinturas "Ma jolie" y en junio de 1912 habla de Eva en una carta a Kahnweiler en la que dice

et je l'aime beaucoup et je l'écrirai dans mes tableaux (Vallentin, 1975: 204).

Comentario que entenece a Max Aub, quien anota al margen

no la pinta, la escribe (en Vallentin, 1975: 204).

Es posible que *Campalans* se refiera a *Ana María* con "Mi dulce A", en todo caso, pese a lo que pudiera suponerse "Medrano. L'Ermitage" no es una rememoración de la relación amorosa con *Bonita*, la trapecista del circo Medrano sino una

alusión a los itinerarios que seguía Picasso en aquel periodo de transición, tal como describe Antonina Vallentin

A ce moment, Picasso découvre qu'il ne peut pas travailler aussi bien dans son atelier du boulevard de Clichy qu'au Bateau-Lavoir. Comme il ne peut pas récupérer l'ancien local, il en loue un autre au même lieu. Il recommence à sortir le soir et va souvent au Cirque Medrano et au cabaret de l'Ermitage qui se trouve sur le chemin du retour, boulevard de Clichy [Vallentin, 1957: 191. Aub anota al margen: 1911].

Una última relación turbulenta de *Campalans* con una periodista llamada *Mireille Ferrari*, quien es autora de una de las pocas entrevistas realizadas al pintor ficticio, pone a prueba la unión con *Ana María Merkel*. Después de un intenso flirteo, llevan a cabo sus deseos inopinada y prosaicamente y después *Mireille* no quiere volver a verle

Para matarla, se le queda clavada (227).

Es un personaje parecido a *Laura* de *Luis Alvarez Petreña*.

En 1914 la atmósfera en París se enrarece, *Ana María* comienza a tener dificultades incluso por la calle, donde le gritan "Sale boche". Tratan de casarse para evitar la expulsión, pero no pueden por no tener los papeles en regla (*Jusep* era prófugo), y finalmente mediante un ultimátum, las dos alemanas tienen que salir antes de las 12 de la noche del 14 de agosto. Traman volver a verse en México, marchándose él a través de Burdeos y ellas desde Italia, pero sus planes se torcieron porque a ella no le dejaron salir de Alemania (165-166). De todas formas ya lo sospechaba al coger el tren nocturno para Ginebra el dos de agosto. Esta experiencia es hasta cierto punto autobiográfica porque Max Aub tuvo que salir con su familia para España en 1914 casi en las mismas condiciones, pero la descripción del desarrollo de los acontecimientos bélicos está basada de nuevo en las memorias de Victor Serge¹⁵⁴, quien en principio tuvo esperanzas en que la

154. Incluso los datos anecdóticos como el hecho de la militarización nacionalis-

guerra se transformara en una revolución, como la rusa, consciente del absurdo de la guerra contra la que no podía hacer nada desde la prisión. Finalmente pudo coger un tren para Barcelona (Serge, 1951: 53-60). Naturalmente también podemos recordar las palabras de *Luis Alvarez Petreña* cuando se identifica con la generación de 1914 y dice

Nuestra generación fue segada -partida por el eje- por la guerra y sus consecuencias (por la victoria del cubismo, por el surrealismo: pasiones geométricas, es decir, por cosas que de antemano podía uno descifrar si era lo suficientemente lísto) (Aub, 1971f: 58).

Palabras escritas en 1929-30 por Max Aub aún en España, pero que dan la medida de la importancia que la guerra de 1914 tuvo para el escritor.

10.1.- En México

Al llegar a México *Campalans* acaba viviendo con los indios, en una sociedad primitiva actual cuya estructura social tiene bastante que ver con el ideal anarquista que le atrajo desde su juventud en Gerona. En México encuentra el *Nuevo Mundo* preconizado por sus camaradas y al mismo tiempo el exotismo primitivo que le identifica con la búsqueda de gran parte de la modernidad cuyo ejemplo más popular sería Gauguin. Allí se dedica al "mestizaje", término con el que se describía la actitud de los españoles llegados a América que mantenían relaciones con las indias.

Las mujeres son aquí como las había soñado: agradecidas en cualquier momento. Siempre dispuestas a lo que se quiera: obedientes. No esclavas: es su gusto, serviciales y calladas. Físicamente, para los europeos, tienen el defecto de no ser del mismo número: de la cintura para arriba uno, de ahí para abajo menores. Se acostumbra uno fácilmente. Y una piel como no la hay. Con

ta de Gustave Hervé, quien dirigiendo un periódico titulado *Guerre sociale* le cambia el título por *La Victoire* (Serge, 1951: 56).

la gran diferencia de que aquí están deseando tener hijos, no para echárnoslos encima, sino para tenerlos ellas, porque es lo natural. En Europa, al contrario, lo que temen es quedar preñadas (Aub, 1958: 267).

En lo que el historiador-biógrafo Max Aub pretende ver un velado reproche hacia *Ana María Merkel* pero, como vimos anteriormente, no es que ella no quisiera tener hijos, es que físicamente no podía.

La mención del mestizaje indica la introducción, aunque sea superficial, de una problemática latente en la cultura mexicana. El mestizaje se invocaba originalmente como una evasión al racismo de la teoría indigenista, pero posteriormente fue reconocido como otra denominación racista. José Vasconcelos sería el más elocuente representante de la teoría del mestizaje, identificando la "raza mixta" como el comienzo de un ciclo nuevo en la historia del mundo partiendo de una nueva raza producida por la selección de los mejores de la mejor cepa, la primera raza realmente nueva conocida en la historia: la raza cósmica, el hombre total. Idea peregrina teniendo en cuenta que el futuro imaginado por Vasconcelos ha sido de los tecnócratas, independientemente de su raza¹⁵⁵. En 1958 la teoría del mestizaje tal como la planteaba Vasconcelos era algo caduco, de ahí que *Campalans* defina su ocupación con cierto sarcasmo, pero el estudio del mestizaje entendido como recuperación del pasado y los vestigios en la sociedad actual es una preocupación constante entre los intelectuales¹⁵⁶

Campalans nos cuenta su vida con los indios:

Y hablan y se divierten, tan cotorreras como cualquiera (...) De pronto vive

155. José Vasconcelos (1882-1959) exponía sus teorías en *Indología*, Barcelona, 1927 y en *Raza Cósmica*, Barcelona, 1922. También serían partidarios de la teoría Ricardo Rojas (1882-1957) con *Eurindia* (Buenos Aires, 1924); José Carlos Mariátegui (1895-1930) en *Siete ensayos* (Lima, 1928) o Luis Valcárcel con *Mirador indio* (Lima, 1937-41) (citados por Kubler, 1966: 161 y 166).

156. Recordemos el ciclo narrativo *La edad del tiempo* de Carlos Fuentes, ambicioso empeño de fabulación y reflexión sobre la cultura del mestizaje que define nuestra época. La reflexión sobre el pasado se extiende a escritores como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Fernando del Paso, entre otros.

uno no mil años atrás, sino cien mil. Y no dentro, sino viéndolo, sabiéndolo. Ahora intentan civilizarlo. Lo conseguirán, pero no lo veré ni lo quiera Dios (...) Hablo su lengua. Lo que no sé es si me quieren entender. Es lo que buscaba, estar siempre en el aire, que todo diga: no te fíes, mira y pasa. (...) Ni mis indios han intentado saber cómo soy, ni yo lo he procurado. Además: inútil ¿En qué me basaría? Si se es de la misma familia y se vive juntos, para entender ciertas cosas, lo mejor es callar (...) he vivido aquí, de verdad, como un pintor: sin más cosa que hacer sino mirar. Mírelos: ¿qué tienen que ver con lo que usted conoce? Nada, absolutamente nada. Otra cosa, otras gentes, otros sentimientos (Aub, 1958: 268).

Descripciones que podemos identificar con las vivencias de Gauguin que Max Aub evidentemente conoce ya que una traducción de *Noa Noa* por Lorenzo Varela fue publicada por la Editorial Poseidón de Buenos Aires, Argentina, en 1942, y después de la publicación de *Jusep Torres Campalans*, Max Aub adquiriría la edición de München de 1961, que se encuentra en su biblioteca. Gauguin, en sus *Diario íntimo*, llegará a decir:

Aquí consideran que los hijos son el mayor regalo de la naturaleza, y todos quieren adoptarlos. Tal es el grado de primitivismo de los maoríes que he elegido. Ya no tengo dudas: soy y seguiré siendo primitivo como ellos.

Aquí el cristianismo no se entiende (...) Aquí la educación de Emilio [el de Jean-Jacques Rousseau] se realiza a plena luz, elegida voluntariamente por algunos y consentida por toda la sociedad. Las muchachas, libres y tranquilas, pueden parir tantos Emilios como quieran (Gauguin, 1977: 112).

Palabras que, como podemos constatar, se parecen en mucho a las utilizadas por *Campalans*.

La visión de México como el *Otro Mundo* es un tema del que los mexicanos son conscientes, como se expone en la novela de Aub en palabras de Alfonso Reyes, pero también de la relación de su exotismo con Gauguin, como se puede apreciar en

la novela cumbre de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, publicada el mismo año que *Jusep Torres Campalans*, en 1958. En la conversación entre una europea (*Natasha*) y un mexicano (*Rodrigo*), hartos de la identificación con lo primitivo:

¿Paul Gauguin en cruzada otra vez? ¿Otra vez la búsqueda del buen salvaje y el color local y el candor primitivo, ahora entre los limpiabotas totonacas y las cocineras descendidas de la sierra de Puebla?

Puede que sí, mi amigo. Por lo menos a nosotros nos queda siempre eso: la posibilidad de s'enfuir, de buscar el lábas, El Dorado fuera de nuestro continente. ¿Pero ustedes? Ustedes no, mon vieux, ustedes no tienen su lá-bas, ya están en él, ya están en su límite. Y en él tienen que escoger, vero? (Fuentes, 1991: 301).

Podemos comprobar que la relación con Gauguin no es ajena ni descabellada sino que está presente como posibilidad. Los mexicanos perciben la identidad con lo primitivo como nosotros con la españolada, con un sentimiento de rechazo hacia el estereotipo folklórico.

Max Aub, sin embargo, no entra a fondo en la problemática de lo mexicano y en el mundo fantástico que intuimos a través de las descripciones de los indios y sus costumbres. La razón fundamental estaría en la imposibilidad de afrontar ese mundo "fantástico" descrito por Alfonso Reyes sin destruir la coherencia interna de la novela, que pretende centrarse sobre todo en los primeros años del siglo en París. Pero existe otra imposibilidad, la derivada de afrontar México desde el lógico punto de vista del escritor, español, marcado por la Guerra Civil y el exilio, sin caer en el surrealismo con el que no se siente identificado, y es que en América las novelas compiten duramente con la historia, siempre fantástica. La prueba está en los textos elegidos por Max Aub para describir la región y las costumbres de los indios chamulas.

ABRIR TOMO 2

