

## ÍNDICE

<i>Max Aub y la escritura apócrifa</i> , por Joan Oleza . . . . .	11
Una gran tradición apócrifa europea . . . . .	12
De Pessoa a Machado . . . . .	14
Max Aub frente a sus apócrifos: un ajuste de cuentas con el arte y la literatura contemporáneos . . . . .	19
Novelas de artista, novelas cubistas . . . . .	28
Novelas históricas, novelas generacionales . . . . .	30

### JUSEP TORRES CAMPALANS

Estudio introductorio por Dolores Fernández Martínez . . . . .	33
1. Gestación de <i>Jusep Torres Campalans</i> . . . . .	33
Parámetros . . . . .	35
1.1. Historia y novela. Crítica al mundo del arte . . . . .	36
1.2. Anacronismos y anticipaciones . . . . .	39
1.3. El realismo español . . . . .	42
1.4. La imagen del artista de vanguardia . . . . .	43
1.5. Original y copia: la dimensión apócrifa de la novela entre la intertextualidad y la apropiación. . . . .	47
1.6. La forma: entre la monografía y la novela cubista . . . . .	51
2. El componente visual de la novela . . . . .	54
2.1. Variaciones entre ediciones . . . . .	54
3. Nuestra edición . . . . .	57
3.1. Las ediciones posteriores a la de 1958. . . . .	58
3.2. De la edición mexicana de 1958 a las inmediatamente posteriores: la francesa de 1961 y la norteamericana de 1962. . . . .	59

3.3. De las ediciones españolas sujetas a la censura franquista hasta la actualidad . . . . .	64
3.4. La edición mexicana de 1970 . . . . .	68
4. Criterios de la edición . . . . .	69
4.1. Notas en la novela . . . . .	71
4.2. Dibujos intercalados en el texto . . . . .	71
4.3. Fotografías y otras ilustraciones . . . . .	73
4.4. <i>Anales</i> . . . . .	73
4.5. Apéndices . . . . .	75
4.6. Listados de imágenes . . . . .	82
4.7. Notas y llamadas de la edición . . . . .	83
5. Agradecimientos . . . . .	83
<i>Jusep Torres Campalans</i> . Edición crítica por Dolores Fernández Martínez . . . . .	85
I. Prólogo indispensable . . . . .	91
II. Agradecimientos . . . . .	105
III. <i>Anales</i> . . . . .	109
IV. Biografía . . . . .	181
V. <i>Cuaderno verde</i> . . . . .	271
VI. <i>Las conversaciones de San Cristóbal</i> . . . . .	341
VII. Catálogo . . . . .	379
Índice de 1958 . . . . .	451
VIII. Aparato crítico . . . . .	453
1. Notas de la edición crítica . . . . .	459
2. Tablas de correspondencias entre ilustraciones, ediciones y catálogos . . . . .	469
IX. Índice temático de notas a pie de página . . . . .	481
Apéndices . . . . .	489
I. ¿Texto para solapa? . . . . .	491
II. Portada y presentación de Jean Cassou (1961) . . . . .	493
III. Ruego transmitir al autor con urgencia . . . . .	496
IV. Catálogo <i>Jusep Torres Campalans</i> en Nueva York (1962) . . . . .	497
V. Otros dibujos publicados de Jusep Torres Campalans (sin clasificar) . . . . .	519
VI. Variantes de los dibujos publicados de Jusep Torres Campalans (catalogados y sin clasificar) . . . . .	525
VII. Inventario de dibujos y “pinturas” atribuidos a Jusep Torres Campalans . . . . .	529
VII.1. <i>Catálogo de Londres</i> (1958): obras catalogadas . . . . .	529
VII.2. <i>Catálogo de Nueva York</i> (1962): obras catalogadas . . . . .	530
VII.3. Dibujos o ilustraciones atribuidos a Jusep Torres Campalans “sin clasificar” . . . . .	531
VII.3.1. Edición de 1958 . . . . .	531
VII.3.2. Edición de 1961 . . . . .	532
VII.3.3. Otros dibujos publicados sin clasificar . . . . .	533
VII.3.4. Variantes . . . . .	533

VIII. Otros: láminas y fotografías . . . . .	533
VIII.1. Láminas . . . . .	533
VIII.2. Fotografías . . . . .	533
Glosario de voces escogidas . . . . .	535
Personajes históricos . . . . .	543
Bibliografía . . . . .	575
A. Obras citadas de Max Aub . . . . .	575
B. Estudios críticos sobre <i>Jusep Torres Campalans</i> y otros estudios sobre Max Aub . . . . .	578
C. Fondos documentales de la Fundación Max Aub utilizados . . . . .	586
D. Fondos consultados del Archivo General de la Administración (AGA) . . . . .	589
E. Otra bibliografía de la edición crítica . . . . .	589

## MAX AUB Y LA ESCRITURA APÓCRIFA

Joan Oleza  
*Universitat de València*

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

## UNA GRAN TRADICIÓN APÓCRIFA EUROPEA

Con su abundante obra apócrifa Max Aub se suma a una gran tradición europea de lo falso, a veces compuesta de auténticas falsificaciones literarias (McPherson, Adolfo de Castro, Romain Gary...) a la manera de las falsificaciones artísticas (Hans Van Meegeren, Elmyr de Hory...), otras, las más, por juegos y estrategias que ponen a prueba valores literarios tan arraigados como el de la ficción, o la oposición historia /novela, o el principio de autoridad textual. Aunque los antecedentes son múltiples<sup>1</sup>, el punto de referencia inicial, en la literatura europea moderna, hay que situarlo en 1760, cuando un joven escocés, de nombre James MacPherson, dotado de ciertos conocimientos de la poesía gaélica antigua que todavía se difundía oralmente en su natal Invernesshire, publicó unos *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gallic or Erse Language*. Era el primer aldabonazo. Después aparecieron dos poemas épicos, *Fingal* (1763) y *Temora* (1763), obras de un legendario guerrero y bardo gaélico, llamado Ossian, que se suponía haber vivido nada menos que en el siglo III a.C. Cinco años más tarde se publicaban los dos volúmenes de *The Works of Ossian*. En Europa fueron toda una revelación, y también la señal auroral que una época ya preñada de romanticismo estaba esperando. Goethe hizo que Werther y Carlota llorasen con las baladas de Ossian. En España la primera traducción se publicó en Valladolid en 1788 y en 1800 era el propio Pedro de Montengón quien ponía en castellano el poema épico *Fingal*, a partir de una versión previa al italiano de José Marchena. Aunque la autenticidad de estos poemas fue inmediatamente puesta en cuestión por el Dr. Johnson, que los denunció como falsificaciones, y aunque McPherson no pudo exhibir, cuando se los reclamaron, los manuscritos auténticos y antiguos que legitimaran sus traducciones del gaélico antiguo, sus apócrifos poemas le otorgaron el privilegio de ser enterrado en la abadía de Westminster, donde todavía deben reposar sus restos.

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

---

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

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

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

## DE PESSOA A MACHADO

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

acontecimientos de rabiosa actualidad, y especialmente a la guerra. En algunos de ellos Mairena es ya apenas una sombra que la fuerza de los acontecimientos va desvaneciendo<sup>2</sup>.

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

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

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

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

---

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