

La jornada vanguardista de los pintores cubistas a través de Jusep Torres Campalans

Ana Cláudia de Oliveira da Silva¹

Resumen: En la producción ficcional de Max Aub, la verdad fácilmente se transforma en ficción y la invención en realidad. Este es el punto principal de la novela *Jusep Torres Campalans*, una biografía ficticia de un pintor cubista que nunca existió, pero que, debido al carácter verosímil de la estructura textual, podría ser interpretado como verdadero por un lector desavisado. Al aparente carácter mimético de la novela, se suman en la narrativa algunos trazos de la estética cubista. Sin embargo, además de considerar la importancia del estilo cubista en la obra, importa en este trabajo analizar la construcción discursiva de un auténtico retrato de artista que, a su vez, cataliza los anhelos, conflictos y amarguras de la travesía vanguardista. Para comprender como eso ocurre, se analizarán las diferentes voces utilizadas en el relato para retomar reflexivamente el contexto histórico y cultural formador de las vanguardias, bien como establecer un panorama de las influencias artísticas, de los conceptos importantes, de las repercusiones y de los límites del cubismo. De esa manera, la novela maxaubiana demuestra que lo real no puede ser descrito, solo reinventado en sus propios moldes.

Palabras-clave: Jusep Torres Campalans; Max Aub; Vanguardias; Cubismo.

Introducción

¿Cómo puede haber verdad sin mentira?
(ALVARADO *apud* AUB, 1970)

Hijo de un padre alemán y de una madre francesa, Max Aub Mohrenwitz (Paris, 2 de junio de 1903 – Ciudad de México, 22 de julio de 1972) vivió en Francia hasta 1914, cuando, en consecuencia de la 1ª Guerra Mundial, su familia decidió trasladarse a Valencia, España. De modo inverso, Jusep Torres Campalans, pintor cubista y protagonista de la novela de Aub, abandona España en 1906 para vivir en Francia, de donde huye en 1914 un poco antes de estallar el conflicto mundial, aislándose, por fin, en México, destino final también del novelista como refugiado de la Guerra Civil Española y superviviente de los campos de concentración.

¹ Professora EBTT do Instituto Federal Farroupilha (*campus* São Vicente do Sul), atuando também junto ao Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica – ProfEPT. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestra em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Licenciatura em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Santa Maria. Bacharela em Comunicação Social (Habilitação Relações Públicas) pela Universidade Federal de Santa Maria. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8150-6956>. E-mail: clauoli13@gmail.com.

Conforme destaca Aub, su vida española terminó con otra guerra en 1939, pero entre ambos conflictos él se tornó escritor. Después de terminar los estudios secundarios, decidió renunciar a la universidad para auxiliar su padre en el trabajo de vendedor itinerante de bisuterías, profesión que le permitió atravesar los poblados de España y conocer la diversidad geográfica, humana y lingüística del país.

A los veinte años, involucrado con el ambiente literario de Valencia, Max Aub ganó un premio de 500 pesetas en la Lotería y viajó por primera vez a Madrid. En la capital madrileña, él joven se presentó leyendo algunos poemas en el Ateneo y participó de la tertulia literaria del “Café Regina”, punto de reunión de muchos intelectuales y artistas de la época: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Pío Baroja, Ramón María del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna y los futuros dirigentes de la Segunda República, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Juan Negrín, Alvarez Del Vayo.

En ese período, empezó a escribir frecuentando las pautas de las vanguardias europeas y publicó sus primeros textos en revistas importantes, como “España”, “Alfar”, “La Gaceta Literaria”, “Revista de Occidente”. Su inserción social, como la de tantos otros escritores españoles de la época, reunió experimentación de los lenguajes artísticos con las discusiones políticas, lo que hizo con que se filiase al Partido Socialista Obrero Español, en 1929. La sublevación militar fascista en 18 de julio de 1935 le llevó nuevamente a Paris, donde actuó como agregado cultural junto a la Embajada Española, ocupándose, de entre otras actividades, del montaje del Pabellón Español de la Exposición Universal de 1937, cuando se presentó la obra *Guernica*, de Pablo Picasso:

Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante todo una manifestación popular. [...] A quienes protesten aduciendo que así no son las cosas hay que contestarles preguntando si no tienen dos ojos para ver la realidad española. Si el cuadro de Picasso tiene algún defecto es el de ser demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrocemente cierto. (AUB, 2002, p. 39-40).

A partir de ese discurso, se percibe la clara filiación del novelista a los ideales estéticos vanguardistas y su contestación a la noción de arte como reproducción o copia de lo real, sin dejar con eso de considerarlo como producto de la relación del artista con esa misma realidad. Sus palabras proponen otros modos de ver y leer el mundo, los cuales se despegan del orden lineal y racional propuesta por el modelo positivista. En ese sentido, para Aub el concepto de

arte se aproxima de lo “imposible verosímil” de Aristóteles,² una vez que el real o lo posible no importan tanto para la novela como lo que el lector cree verdadero o plausible (lo verosímil).

Quizá ese sea el punto principal de la novela *Jusep Torres Campalans*, una biografía ficticia de un pintor cubista que nunca existió, pero que, debido al carácter verosímil de la estructura textual, podría ser interpretado como verdadero por un lector desavisado, lo que efectivamente pasó.³ Como señala Juan Manuel Bonet:

El diseño juega un papel clave: forma parte, por decirlo de alguna manera, de la ficción. De lo que se trata es de parodiar, con intención mistificadora, una monografía [...] para contribuir a que el lector se crea que está ante el descubrimiento de un pintor cubista olvidado, casualmente conocido por el autor, que adopta las formas del historiador de arte. (BONET, 2004, p. 132-133).

Además, al aparente carácter mimético de la novela, se suman en la estructura textual de la biografía de Jusep Torres Campalans algunos trazos de la estética cubista, como: la fragmentación y la descomposición del espacio (textual y pictórico); el uso de perspectivas múltiples, contrapuestas y simultáneas; la cosmovisión totalizante; y el recurso a la técnica del *collage*⁴. El análisis de esa transposición de los rasgos de la pintura cubista para el discurso literario ocurre tanto de modo conceptual como formal, según señala Carmen E. Vílchez Ruiz en su artículo *Literatura y pintura. Jusep Torres Campalans, una novela cubista* (2007). Pero, además de considerar la importancia del estilo cubista en la obra, importa en este trabajo analizar la construcción discursiva de un auténtico retrato de artista que, a su vez, cataliza los anhelos, conflictos y amarguras de la travesía vanguardista.

² Según Aristóteles (1987), hay tres órdenes de los acontecimientos: el real (lo sucedido); lo posible (lo que podría suceder) y lo verosímil (lo que creemos poder haber sucedido). Por lo tanto, lo posible y lo verosímil son conceptos distintos. Así, de acuerdo con el pensamiento aristotélico, en la poesía es preferible lo imposible que persuade (o sea, lo imposible verosímil) a lo posible inverosímil que no convence.

³ En 1958, Max Aub realiza la exposición de óleos, acuarelas y dibujos de Jusep Torres Campalans en la galería del diario *Excélsior*. El descubrimiento de un artista olvidado en la historia del arte moderno revuelve el cenáculo cultural mexicano, haciendo con que muchos cuadros del pintor catalán recientemente fallecido, de quién nada se sabía hasta el momento, sean vendidos. La broma, posteriormente esclarecida, gana las páginas de los periódicos y es motivo de contiendas verbales.

⁴ Según Luelmo Jareño (2015, p. 80), en la novela maxaubiana “el collage [se configura], por la referida coexistencia de elementos reales y elementos ficticios y, sobre todo, porque los materiales convocados en ese plano de representación que es el libro muestran a menudo bordes bastante recortados —datos vagos o mal consignados y contradicciones internas, intencionadas o no— y huellas del adhesivo empleado en su montaje —elementos ilógicos, circunloquios o argumentaciones que traen a la mente aquello de *excusatio non petita, accusatio manifesta*”.

Para exponer tal hipótesis de interpretación, el presente artículo considera que la ficcionalización de la realidad, o sea, la creación de un texto apócrifo sobre la vida de un pintor olvidado en la historia del arte moderno, aunque él nunca ha existido en carne y hueso, fue la forma que Max Aub encontró para trazar de forma crítica, cincuenta años después de su inicio, un panorama sobre el cubismo. Para tal, él utiliza varias voces que retoman reflexivamente el contexto histórico y cultural formador de las vanguardias, las influencias artísticas, los ideales y las reverberaciones del cubismo, así como sus límites. De esa manera, la novela maxaubiana demuestra que lo real no puede ser descrito, solo reinventado en sus propios moldes.

El arte de vanguardia

La palabra vanguardia, de etimología francesa *avant-garde*, posee en su origen cierta relación con el contexto bélico y militar, siendo utilizada, juntamente con el término retaguardia, para referirse a la disposición de las tropas en una batalla. Posteriormente, su empleo se tornó más metafórico, significando “primer lugar” y “precedencia”. Ambas acepciones son importantes en la reflexión acerca del surgimiento del vanguardismo en las primeras décadas del siglo XX, no solo porque Europa viviría bajo el impacto de dos guerras mundiales, sino porque ese contexto histórico influenciaría un espíritu combativo y nuevo en el arte, el cual se propagará rápidamente para otras partes del mundo.

El arte de vanguardia, según Guillermo de Torre (1971), fue siempre de choque, de ruptura y, al mismo tiempo, de apertura a la experimentación estética. Así, más que una tendencia, ella representa un cambio radical en el pensamiento artístico del mundo occidental. Eso no significa que aspiraba a la permanencia o a la inmovilidad de sus principios, una vez que lo nuevo también puede tornarse en poco tiempo algo familiar. Aun así, es innegable que el espíritu vanguardista persiste potencialmente en el arte y en la literatura producida después de la 2ª Guerra Mundial, traduciéndose en obras y actitudes bastante conocidas hoy, aunque no reciban tal etiqueta.

Forman parte de ese momento de renovación artística varios “ismos” distintos: desde los más conocidos, como el futurismo, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el superrealismo, hasta aquellos que no obtuvieron un carácter internacional, como el ultraísmo y el imaginismo. Esos movimientos representan en conjunto – no de forma aislada – el “*esprit*

nouveau” anunciado por Guillaume Apollinaire. Consecuentemente, una característica notable de las vanguardias es la priorización del grupo sobre las personalidades, o sea, los movimientos, sus teorías, sus intenciones y su potencia subversiva y descubridora importan más que las realizaciones individuales.

Hacer parte de una generación en términos artísticos, por lo tanto, es compartir con un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos la afirmación y manifestación colectiva de algunos puntos de vista y la negación de otros. Esos puntos deberán ser conocidos colectiva y solidariamente a través de un prólogo, de un manifiesto, de una proclama, o cualquier otro texto que exprese “una actitud coherente de varios espíritus jóvenes ante ciertos hechos, personas o ideas” (TORRE, 1971, p. 65).

Ese estado de espíritu generacional parece estar resumido paradójicamente en el personaje principal de la novela de Max Aub: Jusep Torres Campalans. El pintor español sintetiza las aspiraciones y las contradicciones del Cubismo, siendo, inclusive, el inventor del movimiento, al paso que nunca existió fuera del texto ficcional. La imagen de Campalans corresponde al retrato ideal de un auténtico artista de vanguardia: de matriz popular e inmaduro, pero dotado de fuerte intuición e inteligencia. Tales rasgos, como afirma José Carlos Mainer, son tomados de la realidad, pero recompuestos como en un *collage* cubista:

Aub construye su personaje sobre un puzle novelesco de los rasgos fundadores de la estética pictórica moderna: Torres es catalán, como fue Miró; conoce el campo (como hicieron Miró o su casi homónimo Torres García) y es profundamente religioso, como fue Van Gogh; ostenta una naturalidad casi cínica de comportamiento que puede ser remedo de la de Picasso; vive su descubrimiento del arte en París, como todos los hombres de su generación, y su período ascendente y esperanzado concluye en 1914 con el estallido de la guerra; ya al final de su trayectoria, busca en la tierra de México la espontaneidad vital que Europa le niega, como un día hizo Gauguin en Polinesia o como haría el surrealista Antonin Artaud en el mismo lugar que Torres. (MAINER, 1996, p. 79 *apud* LUELMO JAREÑO, 2015, p. 72).

De esa manera, si en el movimiento cubista la creación de algo nuevo se fundamenta tanto en la subversión de las reglas de la imitación del objeto, como en el concepto de forma plástica, regida por sus propias condiciones; Aub producirá una novela cubista – en su forma y contenido – alrededor de la biografía ficticia de un pintor vanguardista desconocido, cuya trayectoria evoca, al mismo tiempo, una generación de artistas reconocidos históricamente. Así,

el novelista traslada al espacio blanco del papel la comprensión vanguardista más fundamental: la práctica artística no es imitación de la realidad, sino creadora de nuevas realidades.

Jusep Torres Campalans es, por lo tanto, la tentativa de recomponer discursivamente – a partir de fragmentos y de elementos dispares (diferentes rasgos de los personajes históricos que forman parte de la vanguardia cubista, bien como de sus concepciones artísticas y de mundo) – una totalidad imposible. Esa totalidad se establece a través de la yuxtaposición de distintos puntos de vista y géneros textuales, como los anales, la biografía, el diario/cuaderno de anotaciones, los ensayos críticos etc., cuyo montaje cabe al lector hacer.

Cubismo

El origen de cubismo remonta a 1907, cuando Pablo Picasso exhibe *Les demoiselles d'Avignon* a un grupo de amigos artistas, coleccionadores e intelectuales en su atelier en el Bateau-Lavoir. El cuadro produjo muchos debates y reacciones incómodas, como se percibe en la declaración de Georges Braque “A sua pintura é como se você quisesse nos fazer beber petróleo comendo estopa em chamas” (ABRIL, 2011, p. 74).

En los relatos de los primeros observadores de la pintura había un sentido de fatalidad y la consciencia de que *Les demoiselles* representó un punto de ruptura en la tradición pictórica occidental. En ese sentido importa preguntar: ¿Qué había en la pintura de Picasso que incomodaba tanto a los espectadores? En una primera mirada, se perciben las máscaras salvajes de influencia africana, la deformación y la geometría bárbara de las formas corporales femeninas, cuya desnudez contrasta con el escenario de aparente intimidad doméstica. Sin embargo, la disonancia cubista se presenta fundamentalmente en la fragmentación de la unidad del cuadro, en la subversión de las diferencias entre cerca y lejos, adentro y afuera, o sea, en la subversión del concepto de perspectivismo, remodelando la idea misma de espacio.

Sin embargo, el desarrollo del cubismo no coincide exactamente con la invención del término. La palabra “cubes”, que dará nombre a la nueva estética, solamente sería utilizada por primera vez en 1908, cuando Louis Vauxcelles comenta críticamente la exposición de Braque en la galería de Daniel-Henry Kahnweiler: “[it] despises form, reduces everything, places and

figures and houses, to geometrical schemas, to cubes”⁵ (VAUXCELLES *apud* ABREU, 2008, p. 8).

A pesar de las críticas de Vauxcelles, el Cubismo se tornó, según Peter Gay (2009), un verdadero manifiesto modernista acerca de la autonomía del arte:

Os neoimpressionistas tinham escarneado a natureza com suas cores arbitrárias. Os abstratos tentavam descartar completamente a natureza. Os cubistas, por sua vez, se concentrariam na primeira opção, sem achar necessário adotar a segunda alternativa. Inspiraram-se nas naturezas-mortas de Cézanne que conquistaram os artistas assombrados naquela famosa exposição de 1907, quadros em que as mesas, cadeiras e fruteiras violavam as regras simples de linearidade e perspectiva a que obedecem necessariamente na natureza. (GAY, 2009, p. 160).

La solución encontrada por los cubistas les permitirá enfrentar el problema de crear una ilusión de tridimensionalidad utilizando un medio bidimensional. Para tal, ellos fragmentarán superficies que son continuas en la naturaleza y remontarán esa realidad fragmentada de otra forma, incumbiendo a los espectadores la tarea de unir los pedazos para recomponer alguna apariencia identificable del objeto representado. Este nuevo modo de “ver” resultó en la destrucción completa de la perspectiva renacentista. Nació así, según Mario De Micheli (2019), una nueva dimensión del espacio pictórico:

[...] un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva “creación” del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica. He aquí en qué consiste lo que se ha llamado el platonismo cubista. (DE MICHELI, 2019, p. 216).

Sin embargo, para superar el conocimiento relativo de la realidad sustituyéndolo por un conocimiento absoluto de la cosa representada. Para llegar a eso, la historia del cubismo está marcada por algunos momentos que presentan aspectos comunes a casi todos los artistas del grupo. El primer momento es el llamado cubismo primitivo, caracterizado por planos sencillos, amplios y volumétricos. En la secuencia, el cubismo analítico plantea planos simples y anchos que se quiebran en facetas apretadas y continuas que rompen el objeto y lo desmiembran en

⁵ Traducción nuestra: “el desprecia la forma y reduce todo, paisajes, figuras y casas, a padrones geométricos, a cubos”.

todas sus partes. A este momento le sucede el del cubismo sintético, cuyo elemento fundamental es la libre reconstitución de la imaginación del objeto disuelto por la perspectiva, sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación (DE MICHELI, 2019).

Cubismo literario

“A cena que Picasso pinta parece submetida a um choque que faz erguer o fundo em fraturas que se encaixam umas nas outras.” (ABRIL, 2011, p. 77). De acuerdo con esa descripción de *Les demoiselles d’Avignon* es posible destacar algunos rasgos del cubismo, como la necesidad de descomponer para, en seguida, recomponer los objetos en una nueva configuración, la compenetración de planos, el simultaneísmo de visión. Pero ¿sería posible transponer para la literatura esos trazos? O entonces, “¿Puede hablarse con exactitud terminológica del cubismo en literatura?” (TORRE, 1971, p. 229).

Con esa pregunta, Guillermo de Torre empieza el capítulo acerca del cubismo en su importante libro *Historia de las literaturas de vanguardia*. La cuestión no es, obviamente, menor, pues si en las artes plásticas el concepto es ampliamente admitido, la referencia al cubismo en las letras ha sido hecha siempre de modo aproximado e incierto. Para empezar su argumentación, Torre destaca que los cubistas fueron todos los pintores y todos los poetas que compartieron esa manera propia de ver y expresar el mundo exterior. Además, una de las características en el arte de este período es justamente la íntima aproximación e influencia que los artistas de distintas manifestaciones – como la poesía, la pintura, la música, la escultura, la fotografía, el cine, etc. –, ejercieran unos sobre los otros.

Como sostiene el investigador español, lo más representativo de la vanguardia reside en su ensayística y en su poesía, puesto que ahí consiguió manifestar mejor la libertad de movimientos y la sinceridad anhelada. Importa destacar, en ese sentido, la enorme influencia que Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal y, posteriormente, Pierre Reverdy ejercieron sobre la formación de la estética cubista, dándole coherencia y sentido teórico – por ejemplo, en 1913, Apollinaire publica *Meditations esthétiques. La peinture cubiste*. De igual manera, si las obras cubistas se presentan como una combinación de formas discontinuas, los “poemas-conversación” de Apollinaire, por ejemplo, subvierten la forma tradicional del poema, huyendo de la regularidad métrica, de la puntuación, de la linealidad de

las palabras en el texto, y mezclando en un mismo plano diferentes fragmentos discursivos – los diálogos oídos en un café, titulares de periódicos, jirones del recuerdo, etc. –, capturados como instantáneas y dispuestos como en un *collage*.

Sin embargo, esa aproximación entre el cubismo plástico y el literario, verificado en el simultaneísmo de la poesía moderna, sólo se hará comprensible para muchos críticos cuando el ímpetu destructor/transformador de los “ismos” ya se había debilitado y ocurre la consolidación y la asimilación de sus elementos en el arte. En la novela, por ejemplo, esas innovaciones formales y temáticas de la poesía vanguardista serán perceptibles cuando el escritor estadounidense John Dos Passos las transpone para su conocida trilogía U.S.A.: *The 42nd Parallel* (1930); *1919* (1932); e *The Big Money* (1936).

Valiéndose de las formas líricas, Guillermo de Torre (1971) sistematiza los principios esenciales del cubismo literario. El primero y más importante es el predominio de la realidad intelectual sobre la realidad sensorial, puesto que para los cubistas los sentidos pueden engañar. Así, al transponer los hechos y formas del mundo exterior, el artista busca la manera como ellos son captados por el espíritu, por el intelecto, a fin de que la obra no sea un reflejo más o menos subjetivo de la realidad, sino un equivalente poético. En otras palabras, el cubismo substituye el principio de la imitación por la actividad creadora de nuevas realidades, dando a la obra así realizada una autonomía absoluta. Según Pierre Reverdy (*apud* TORRE, 1971, p. 239), “Crear una obra de arte que tenga vida independiente, su realidad y su finalidad propia me parece más elevado que cualquier interpretación fantasista [*sic*] de la vida real”.

Otros rasgos de la estética cubista son la eliminación de lo anecdótico y de lo descriptivo por medio del fragmentarismo y de la elipsis. De esa manera, el poema más parece una sucesión de anotaciones, de estados de ánimo, de imágenes y visiones yuxtapuestas, sin enganches lógicos (“pensamiento-asociación”). En paralelo, la disposición tipográfica de las palabras en el papel gana realce y hay un cambio en el sujeto discursivo, puesto que el poeta se desdobra en un otro, con el cual dialoga y que, al mismo tiempo, es una imagen espejada de sí mismo (doble).

En la novela de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, el autor se convierte en narrador (el organizador de la biografía) y en su otro yo, su antítesis (el propio pintor apócrifo), creador y criatura, tal como si fuera la imagen de Diego Velásquez dibujándose en la tela *Las meninas*. Esa metáfora del juego de espejos se encuentra desde el prólogo (específicamente en la cita de Ortega y Gasset: “Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del

hecho”) hasta el final de la novela, en *Las conversaciones de San Cristóbal*, cuando Aub, al despedirse de Jusep, le ve pasar frente al espejo y pregunta: “¿Qué había debajo de esa costra?” (AUB, 1970, p. 321). La pregunta es direccionada al personaje y también a sí mismo, una vez que lo que Aub mira en frente al espejo es, obviamente, su propia imagen. Como destaca Joan Oleza (2013, n.p.): “Max Aub ha buscado en Jusep Torres Campalans su diferencia, lo que le hace heterogéneo consigo mismo, el otro como antagonista.”⁶

Jusep Torres Campalans

El narrador empieza el libro presentando al lector el sorprendente encuentro que tuvo con el pintor catalán Jusep Torres Campalans en un viaje para la región de Chiapas, México, en 1955. La precisión espacial y temporal contrasta, entretanto, con la actitud furtiva del personaje, cuyo nombre, incluso, cambió en los últimos cuarenta años de reclusión en América: “[...] 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, 1970, p. 14).

La investigación posterior del narrador – un profesor de literatura invitado para una conferencia en Tuxtla Gutiérrez, capital del Estado de Chiapas, acerca de los 350 años de la primera parte del *Quijote* – solo hizo aumentar su curiosidad sobre el recluso pintor catalán. La referencia al ingenioso *Don Quijote de la Mancha* no es, obviamente, casual, visto que la novela de Cervantes se fundamenta en la incapacidad o en la imposibilidad de un hombre crédulo en los libros de caballería de distinguir donde se encuentra la frontera entre lo real y lo ficcional. De igual manera, Max Aub construye un mundo ficcional que borra constantemente los límites entre lo verdadero y lo inventado, entre la historia real de los artistas vanguardistas, en especial de los cubistas, y la existencia literaria de Jusep Torres Campalans, en un esfuerzo de síntesis para interpretar mejor los múltiples sentidos o perspectivas que la “realidad” nos ofrece (POZUELO YVANCOS, 1993)

Un año después de la conferencia en México, el profesor presentó el extraño encuentro a Jean Cassou – escritor, poeta, crítico de arte y primer director del Museo Nacional de Arte de

⁶ La proliferación de artistas-escritores imaginarios que se presentan como dobles de su autor, sea como heterónimos (como ocurre en la obra de Fernando Pessoa) sea como apócrifos (como ocurre en la producción de Max Aub), en el primer cuarto del siglo XX, es, para Joan Oleza (2013, n.p.), “un auténtico asalto” a la idea de sujeto moderno.

París –, el cual conocía bien a Torres Campalans y le indicó otras fuentes. Pero el intento de escribir una biografía acerca del artista olvidado le parecía como una gran trampa, algo casi imposible de realizar debido a sus innúmeras directrices y puntos de fuga:

Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela; esposar la imaginación, ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas? (AUB, 1970, p. 15).

Son tantas las dudas que el narrador busca mínimamente organizar su tarea en tres partes principales:

Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgué más significativos de la época (1886-1914).
Luego, vida y obra, tan interdependientes. (Los cuadros y dibujos, apartes forzosos, se colocan donde ofrecen mejor luz.)
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, 1970, p. 16).

Cuando organizadas, tales partes buscan producir una biografía desde distintos puntos de vista (multiperspectivismo), los cuales se intercalan continua y simultáneamente. El resultado es un panorama histórico y cultural del momento “vivido” por el personaje, convirtiendo la vida de Torres Campalans en una historia del arte moderno. Así, las dos primeras partes, “I – *Prólogo indispensable*” y “II – *Agradecimientos*”, son las palabras iniciales del biógrafo – investigador que organiza el relato y se llama Aub. En la secuencia, “III – *Los anales*” presentan una cronología histórica entre 1886 y 1914, al fin de los cuales son ubicados tres artículos de crítica de arte, aparecidos en diferentes publicaciones.⁷ Después, es presentada una “IV – *Biografía*” detallada del artista – que tiene como apéndices una carta de Alfonso Reyes y declaraciones hechas por el pintor a dos revistas parisinas –; y una especie de diario (“V – *Cuadernos Verdes*”), en cuyas páginas él recoge sus ideas sobre el arte, la pintura

⁷ Se trata de: “*Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans*”, por Miguel Gash Guardia, publicado en L’Abat Jour, agosto de 1957; “*Un pintor desconocido*”, por Paul Derteil, en Arts et littérature, agosto de 1957; y “*José Torres Campalans*”, por Juvenal R. Román, en El Sindicalista, 18 y 25 de mayo de 1956.

y los artistas. Por fin, el profesor presenta las entrevistas que realizó para conocer mejor a Torres Campalans (“VI – *Las conversaciones de San Cristóbal*”) y reproduce un “VII – *Catálogo*” de una frustrada exposición de las obras del pintor catalán, producido por un joven crítico irlandés, Henry Richard Town, muerto por ocasión de las primeras bombas voladoras, aunque sea solo un ser ficticio.

Al final de cada parte hay muchas notas críticas del profesor de literatura, las cuales reconstruyen su supuesta investigación particular sobre el biografiado. Y, entre los *Anales* hasta los *Cuadernos Verdes*, el narrador inserta “donde ofrecen mejor luz” las imágenes de los cuadros y otras ilustraciones atribuidas a Torres Campalans. En ese proceso complejo, la imagen del biografiado es, por lo tanto, descompuesta en varios momentos de su vida, para, después, ser recompuesta em una nueva disposición, cuya forma resultante es discontinua, fragmentaria, “a la manera de un cuadro cubista” (AUB, 1970, p. 16). Sin embargo:

Quien le haya conocido, ¿le reconocerá? Los demás, que son todos, ¿se lo figurarán como fue? Quizás hubiera sido mejor un libro cara a cara, como una novela, aunque no lo fuera.

“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? (AUB, 1970, p. 16).

Para responder a esa pregunta es necesario retomar uno de los epígrafes de la novela: “Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre”, José Ortega Y Gasset, *Papeles acerca de Velázquez y Goya*. Si se comprende que el cuadro bien visto nos revela la biografía del autor, se puede concluir, entonces, que la historia del arte también es una biografía del artista. Por lo tanto, conforme afirmó el propio personaje Jusep Torres Campalans: “El arte es algo más de lo que se ve” (AUB, 1970, p. 93), así como su biografía contiene mucho más de lo que solamente la narración de hechos importantes de la vida del pintor, sino comprende de manera amplia el contexto histórico-social de formación de las vanguardias, las influencias artísticas y los conceptos que fundamentan el cubismo, sus reverberaciones y sus límites.

A fin de intentar recomponer ese rompecabezas intrincado con apariencia de una biografía bien ordenada, el lector debe leer “en saltos”, puesto que cada parte remite a otras partes, bien como contiene notas y apéndices. De esa manera, Aub plasma literariamente la técnica del simultaneísmo, eludiendo el artificio de la perspectiva única. Además, a fin de

abarcando de modo amplio, totalizante, la vida del pintor catalán y, por extensión, del ambiente vanguardista en que el cubismo se desarrolló, el organizador del relato introduce otras voces, otras perspectivas acerca del movimiento cubista y sus contradicciones, como también el pensamiento divergente acerca de las vanguardias en aquel momento. Por lo tanto, en la narrativa de Max Aub conviven en un mismo espacio una diversidad de discursos, de voces y consciencias independientes e inmiscibles, que garantizan al texto su carácter dialógico y polifónico.

Según el pensamiento de Bakhtin (2013), el lenguaje es esencialmente dialógico, puesto que se construye en la interacción entre los interlocutores: seres sociales que se constituyen, al mismo tiempo, por la comunicación establecida entre sujetos y por las relaciones con la sociedad, incluyendo los diferentes discursos que circulan en ese espacio. En ese sentido, el dialogismo es parte constitutiva del lenguaje y de todo. No obstante, aunque sea compuesto por muchas voces/discursos, no todo texto es polifónico, o sea, no todo texto deja explícito el dialogismo que lo constituye.

Eso ocurre porque el pasaje del monologismo – cuyo centro irradiador de la consciencia, de las voces, imágenes y puntos de vista todo cosifica, puesto que todo es su objeto mudo – al dialogismo, equivale a una mudanza conceptual en la forma misma de comprender el hombre como un sujeto dotado de consciencia, autonomía e investido de los mismos derechos de expresión en el diálogo interactivo con los demás hablantes. Tal mudanza requiere una nueva posición del narrador, el cual asume el lugar de un maestro del gran coro de voces que participan del proceso dialógico, permitiendo a las personas representadas que se manifiesten con autonomía y desvelen su individualidad. Esa nueva posición del narrador es lo que confiere a la novela su carácter polifónico, transformándola en un espacio de visiones en pugna (BAKHTIN, 2013).

Una de esas voces y consciencias independientes expuestas en la novela de Max Aub es de Paul Laffitte, el cual “colaboró con los nazis, durante la ocupación alemana, llevando pintores famosos a Múnich”. El narrador recurre a él para conocer mejor a Jusep Torres Campalans y la respuesta obtenida, antes de indicar los rasgos del pintor catalán, es sobre todo la expresión de voces contrarias a las vanguardias debido, principalmente, a su ligación con algunos judíos famosos (Gertrude Stein, Leo Stein, Michael Stein e Daniel-Henry Kahnweiler) y al fuerte antisemitismo vigente en la época:

- El cubismo fue un movimiento judío – me dijo, silbando las palabras entre dientes inseguros de su base y grandes bigotes, barba blanca; [...]. Sin los Stein, sin Kahnweiler no hubiese sobrevivido. Los tres Stein, norteamericanos; Kahnweiler alemán; todos judíos. Los Stein, ricos; no pasó Kahnweiler de negociante hábil. Sin la guerra – la del 14 – se hubiese hecho millonario. Pero no lo hicieron por dinero. Había en el cubismo cierto ingrediente mesiánico, el anuncio de un mundo nuevo. Picasso les parecía un profeta. [...] Lo cierto es que sin Picasso – con todos los antecedentes que se le quieran buscar – no hubiese habido cubismo. Braque solo, nunca hubiera llegado ahí. De eso doy mi mano a cortar. De Campalans me acuerdo muy vagamente. Venía de cuando en cuando. No solía hablar; ni concurría a exposiciones. Gris se expresaba mal de él, diciendo que era un anarquista de acción. No lo sé, nunca lo supe. Luego desapareció y nadie se acordó del santo de su nombre. Algo escribí, o transcribí, sin embargo. (AUB, 1970, p. 17-18).

En el discurso es posible percibir que, aunque denote poco interés en recordar a Campalans, Paul Laffitte guardaba en su despacho algunos papeles bien ordenados acerca del pintor catalán (como se espera, obviamente, de un informante). En la primera nota de fin de capítulo, el narrador reproduce el acuerdo que establece con él, a fin de copiar, traducir y reproducir sus anotaciones. En ellas transparece más claramente el programa estético que fundamenta la producción plástica de Torres Campalans y, en síntesis, del movimiento vanguardista cubista:

Esto de que los cuadros son espejo de nuestra insatisfacción no tiene el menor sentido. El arte no es movimiento, ni es ímpetu. [...] Lo único que existe es la proporción. La proporción a la medida del hombre. [...] El *cogito ergo pinto* de Poussin no podía ser más que el lema de un pintor que dedicó toda su vida a copiar a los demás. El que piensa pintando, o el que siente pintando, tanto me importa, no pinta. No pinta nada. No se necesita ser Benedetto Croce para decir: “El acto estético es forma y nada más que forma”. (AUB, 1970, p. 21).

Para el artista, por lo tanto, el valor del arte no residiría en su contenido social o sentimental, tampoco en las ideas acerca de algo, sino en la forma: “La poesía son puras palabras. La pintura son puras líneas y colores. Cuanto más puras mejor.” (AUB, 1970, p. 21). Sin embargo, la supuesta objetividad de la forma propalada por Torres Campalans se contrapone a otra, representante de una comprensión más ideológica del arte producida en las primeras décadas del siglo XX.

Esa visión del arte comprometido es presentada en los ensayos ubicados al final de los *Anales*, a través de la voz de Miguel Gash Guardia, para quien Torres Campalans y Picasso

poseen “una base común: la impronta de la generación del 98: el interés por los pobres, por los desheredados” (AUB, 1970, p. 88), la cual les confiere un sentido trágico. Tal base se explica, en el impacto de la derrota de España, en 1898, en la Guerra Hispanoamericana, hecho que obligó a los españoles a convivir con los restos de un pasado glorioso y la evidencia de una total bancarrota moral, política y social. Ante ese escenario, el anarquismo se figuró como única esperanza de renovación, lo que explicaría, según Gash Guarcia, el gusto de los artistas españoles por reunir objetos dispares y absurdos, el interés por el pueblo, el desencanto en las posibilidades científicas redentoras y en la razón positivista.

Es también por la voz de Miguel Gash Guardia que se expresa la discusión acerca del predominio de la realidad intelectual sobre la sensorial en el arte vanguardista:

Es muy significativo que se vendan tanto los libros acerca de la “pintura” moderna. [...] Débese ante todo a que los valores que se rastrean en él no son pictóricos sino intelectuales. Lo que importa a los compradores es el texto encerrado en el lienzo.

Lo vio claro Torres Campalans – un nombre que empieza a revivir –: “Si queda algo de Gris, o de Gleizes – escribió en una frase terrible – serán sus teorías”. (AUB, 1970, p. 88).

La referencia al texto encerrado en el lienzo coaduna con la idea formal del arte anhelada por Jusep Torres Campalans, la cual es presente de forma recurrente en su biografía, en sus anotaciones y en las conversas con Aub en San Cristóbal: “Puro signo” (AUB, 1970, p.106). Su intento era “convertir la pintura en invención (poesía)” (AUB, 1970, p. 208), “en escritura” (AUB, 1970, p. 212), para que no fuese un arte meramente imitativo:

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, 1970, p. 221).

La exaltación del color y su aproximación del signo verbal es un reflejo de las primeras influencias de la obra de Paul Cézanne y del fauvismo en la trayectoria de Jusep y también en la consolidación del cubismo. Sin embargo, poco tiempo después él anota en su Cuaderno verde: “Los *fauves* están bien, pero se van por las ramas. [...] El color por el color es tan absurdo como el arte por el arte [...]” (AUB, 1970, p. 216). Conforme esclarece Mario De Micheli, este

cambio es una reacción contra la espontaneidad del color en las telas impresionistas y fauvistas en favor del rigor de la construcción y de la corporeidad de los objetos:

Así, al reaccionar contra el impresionismo, se trataba de reaccionar también contra el fauvismo del que algunos cubistas procedían: se trataba de reaccionar contra su espontaneidad cromática. Por tanto, para ellos el color también pasaba inicialmente a un segundo plano. En efecto, preferían usar tonos neutros, grises, negros ocres, verdes apagados. (DE MICHELI, 2019, p. 218-219).

Las referencias a otros movimientos y artistas vanguardistas son constantes. En ese sentido, importa destacar que en la tercera parte del libro – *Anales* –, el narrador se concentra más en presentar al lector el ambiente y los acontecimientos alrededor del arte moderno, que en noticiar los sucesos más importantes en la vida de Campalans:

La especialización, de la que todos gozamos o padecemos, me ha llevado a señalar hechos diversos para que el aficionado a las artes, a las letras, a las ciencias (a la historia lo somos todos, más o menos) halle fáciles puntos de referencia. Muchos pertenecen a las bellas artes – por el tema – y a la literatura – por mi personal inclinación –, porque ambas son las mejores guías de lo pasado. (AUB, 1970, p. 31).

La explicación dada por el narrador para realizar tal recapitulación histórico-social-artística refuerza la senda clave de acceso al texto establecida por la cita de Ortega y Gasset. Como se verifica en el fragmento a seguir:

Hoy, casi todas las historias de la pintura y ciertas monografías dan, en sus primeras páginas, noticia de los sucesos más importantes de su época, anales del biografiado. Procuré algo más: reuní los datos necesarios para que el lector desprevenido recuerde el ambiente, sitúe acontecimientos sin esfuerzo, o pueda, por ejemplo, dar con la edad y circunstancias de citados personajes reales. (AUB, 1970, p. 31).

De esa manera, al presentar en los anales los nacimientos, los necrológicos, las obras en la literatura, en el teatro y en las bellas artes, como también los acontecimientos en la ciencia y en la técnica (el progreso) y los sucesos históricos, el narrador sintetiza el concepto de generación artística presentada por Guillermo de Torre, una vez que la “originalidad no brota

de la nada. Su cuna es el tiempo, la atmósfera epocal de cada artista, en cuyo caos éste se adentra para extraer y organizar con unidad un mundo nuevo.” (TORRE, 1971, p. 45).

En ese sentido, en el mismo año de nacimiento de Jusep Torres Campalans, 1886, también nacen los pintores expresionistas Oskar Kokoschka y Constant Permeke, el escritor modernista Ricardo Güiraldes y la poetisa Delmira Agustini. En los años siguientes, los anales registran el nacimiento de otros representantes de las vanguardias artísticas en Europa y en las América, como Juan Gris, Héctor Villa-Lobos, T.S. Elliot, Max Ernst, Jean Cocteau, Oliverio Girondo, etc., los cuales poseen, a pesar de formar parte de diferentes movimientos artísticos, muchas afinidades estéticas. Mientras tanto, es importante prestar atención, pues subyacente a la pretendida “verdad” del discurso historiográfico se insertan datos de personajes ficticios, como el nacimiento en 1897 de Luis Álvares Petreña, escritor apócrifo que da nombre a una novela maxaubiana.

Además, las obras literarias, teatrales y plásticas destacadas en los *Anales* parecen indicar un proceso de acumulación interna, lo cual permite a esos artistas de la vanguardia reflexionar mejor acerca de su propio proyecto estético. Esa visión sistémica comprende el campo de las artes como algo dinámico y, muchas veces, contradictorio, pues no hay en la historia del arte, como esclarece Peter Bürger (2008), un desarrollo linear o regular de las categorías, sino desarrollos en el plural. Así, se destaca la fundación de la revista *El simbolista*, de Moréas, la llegada de Van Gogh a París, la edición de *Poesías completas*, de Mallarmé, y de *A Rebours*, de Huysmans, las pinturas de Toulouse-Lautrec en Montmartre y de Gauguin en Panamá y en Martinica.

Todo ese recorrido comprende los años de 1886 a 1914, período anterior a la eclosión de la 1ª Guerra Mundial, fecha en que el movimiento cubista llega cronológicamente a su término, aunque se prolongue hasta los primeros años de la década de 1920, como atesta la obra de Picasso *Les Trois Musiciens*, de 1921. Sin embargo, importa destacar que el período de efervescencia de los artistas cubistas está entre 1906 y 1908, cuando se forma un grupo más o menos homogéneo alrededor de la problemática de la representación del espacio en la pintura.

En los *Anales*, la segunda mención a Jusep Torres Campalans es en 1906, cuando el pintor llega, juntamente con Juan Gris, Amedeo Modigliani y Gino Severini, a París para una exposición de Joaquín Sorolla; y Pablo Picasso conoce a Henri Matisse, que colecciona estatuillas negras. También es el año de la primera tela de Campalans, reproducida en la novela entre las páginas 32-33: “*Calle, 1906*”.



Fig 1 Reproducción del cuadro “Calle” en la novela Jusep Torres Campalans (AUB, 1970). Fuente: propio autor.

En 1907, Picasso termina *Les Femmes d'Alger* (1907) y Guillaume Apollinaire le presenta a Braque. Esos son dos importantes momentos para el cubismo, una vez que su desarrollo es generalmente atribuido al gran interés del pintor español por la escultura negra africana y a su relación con el pintor francés. El comentario crítico de Louis Vauxcelles a los cuadros de este último, expuestos en la galería de Daniel-Henry Kahnweiler, en 1908, es el primer uso publicado de la palabra “cube”, como presenta sucintamente el narrador: “1908. [...] BELLAS ARTES: Pintura. Rechazo de los cuadros de Braque por el jurado del Salón de Otoño. Los expone en la galería de Kahnweiler. [...] Surge la palabra ‘cubismo’”. (AUB, 1970, p. 64).

En la novela de Max Aub, el origen del término es atribuido a Jusep Torres Campalans y su gran interés por el desarrollo de la aviación, a partir del cual se promueve una nueva mirada

hacia el mundo. La explicación es presentada como “verdadera”, por medio de un ensayo publicado en el periódico “*El sindicalista*”, en 18 y 25 de mayo de 1956, de autoría de Juvenal R. Román: sindicalista nacido en Madrid, pero educado en Francia.

El 21 de septiembre de 1908, el aviador norteamericano Wilbur Wright permaneció una hora veintiún minutos cuarenta y ocho segundos y tres quintos en el aire; el 28 voló más de cuarenta y ocho kilómetros. El desarrollo de la aviación había impresionado, hacía tiempo, a Jusep Torres Campalans. “He aquí una nueva perspectiva: las casas aparecerán como cubos, los campos como rectángulos” – había dicho meses antes. **De este nuevo punto de vista nació la palabra “cubismo”.** (AUB, 1970, p. 98).

La explicación destaca la gran influencia que el desarrollo técnico-científico produjo en la forma como los artistas enfocaran ese otro mundo, el cual se revelaba en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, aunque sea verosímil, ella falsea el conocimiento histórico, inventando una otra “verdad”, condeciente con la máxima modernista: “hay tantas realidades como puntos de vista” (AUB, 1970, p. 93).

Lo mismo ocurre con la explicación extremadamente sencilla presentada en la *Biografía* para la creación del lienzo que instituye el Cubismo:

Años después, cuando encontró de nuevo a Pablo Ruiz, en París, rememoraron, en un bistró, aquellas andanzas que les parecían viejas; de ahí nació uno de los cuadros más famosos de la pintura contemporánea: “Les demoiselles d’Avignon”.

Pablo Ruiz acostumbrado, en España, a dar su nombre y sus dos apellidos, se habituó a oírse llamar consuetudinariamente por el materno en París; para evitar confusiones con el casero, el cartero, la portera, adoptó el segundo para todo: Picasso. (AUB, 1970, p. 111).

La naturalidad con que esos datos son presentados en la narrativa continua en la exposición de la base teórica del movimiento y sus rasgos, incluidas en las conversaciones entre Picasso, Torres Campalans, Sebastián Miranda, conocido como El Sabio, y otros artistas. En esas conversaciones – que es, a propósito, el género elegido por Platón para difundir sus ideas filosóficas – son presentados conceptos importantes, como, por ejemplo, la necesidad de descomponer para, en seguida, recomponer la realidad: “- 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, 1970, p. 150).

Otro concepto presentado, en esa parte, es la sustitución de una “forma realista” por el “realismo de la forma”, o sea, ni copia ni reproducción de objetos, sino creación. Como se verifica por la voz de Torres Campalans: “- Hay que inventar, me oyes, ‘inventar’ una pintura que esté, que sea de verdad a la medida del hombre. Lo que hacen los demás no pasa de copia disparatada [...]” (AUB, 1970, p. 150). Para hacer eso, Picasso exclama: “Pintar con dinamita. Hacer estallar el lienzo”; y Campalans responde: “Cambiar de ojos” (AUB, 1970, p. 151).

La biografía destaca que las discusiones eran interminables y seguían por varios días, en las calles, en los estudios, en los cafés. Torres Campalans se destaca en esas discusiones, aunque afirme que “es más fácil mentir con las ideas que con las manos” (AUB, 1970, p. 153). Para él, era necesario inventar un nuevo modo de pintar, un modo humano de hacer arte:

- Hay que llegar a una pintura que sirva para todos los tiempos, una pintura que no pase de moda, que no sea una moda sino un modo de pintar. Un modo *humano* de pintar; no una vil o fiel copia, por buena o discreta que sea. Una pintura inventada, genial – no ingeniosa; nada de donaire. Un relámpago. Nada de pupila ni de habilidad. Que la gente no diga: “¡Qué bien está!”, sino que se sienta anonadada ante algo nuevo, creado, traducido a un lenguaje, cómo diría...: en desuso, si no podemos salirnos de nosotros mismos... Llegar al origen de lo original, a las cosas por dentro. No sé si os dais cuenta. (AUB, 1970, p. 151).

Por su voz también son reproducidas críticas a otras vanguardias y otros artistas, en especial a Juan Gris, con quien Jusep Torres Campalans divergía, acusándole de ser un imitador. En cierto momento de la biografía, por ejemplo, el pintor catalán reprocha la asociación del cubismo con el expresionismo alemán: “No sé quién dijo que queremos *representar* los objetos como los *sentimos* y no como los *vemos*. ¿Qué quieren decir con eso? Nada.” (AUB, 1970, p. 156). Y, en los *Cuadernos verdes*, establece distinciones con el surrealismo:

- El cubismo lo fue todo, menos cubismo. Lo que queríamos era precisamente lo contrario: acabar con la perspectiva, con la tercera dimensión, con la “hondura”. Por eso ningún estilo dio tanto a la decoración, a las artes aplicadas. Darle al color lo que los impresionistas dieron a la apariencia. Por eso cualquier tema era bueno. [...] Los surrealistas fueron otra cosa, hablo de segunda mano. Pero me parece que buscaron exactamente lo contrario que nosotros, y se quedaron atascados pintando ideas, volviendo al simbolismo. (AUB, 1970, p. 314).

Mientras tanto, la principal crítica de Jusep Torres Campalans era dirigida a Kandinsky y al arte abstracto, el cual, en su opinión, no llevaría a nada, transformándose solo en arte decorativo:

Vio Kandinsky una tela, no supo qué representaba (aseguro que era un cuadro suyo colgado al revés) y se decidió por los tejidos. Tendrá una larga descendencia en los telares.

Cuando el arte rompe el cordón umbilical con la naturaleza viene a ser arte decorativo, nada menos – si quieren – pero nada más. (AUB, 1970, p. 243).

Para el pintor catalán, el arte abstracto era un mero agregado de formas estáticas, inertes, que resultan en *design* para estamperías de la industria de la moda. No obstante, su trayectoria es contradictoria y lo que afirmaba ayer en contra del expresionismo abstracto ya no vale en sus últimos años de estadía en París, como destaca el narrador en la *Biografía*:

De ahí su camino hacia una pintura más abstracta que había condenado. “Voy llegando a la convicción – escribió, en 1913 – de que la trama y urdimbre de los hombres varía poco de forma, sí, a lo sumo, de colores y de que podemos hacer poca cosa. Tal vez hay un hilo, un cabo, del que podemos tirar para deshacerlas. Muy pocos dan con él. Yo, no, desde luego; por eso las pinto”.

[...]

Él que había anatémizado la pintura abstracta de Kandinsky, sigue un proceso parecido al de Mondrian, con quien traba entonces amistad. Reduce su afán de “hacer cuadros a la medida del hombre” a la forma del encuadre: alto y rectangular. (AUB, 1970, p. 180-181).

Tal cambio radical en el personaje representa el proceso de evolución del cubismo analítico hacia el cubismo sintético y al uso que Mondrian hizo de las innovaciones plásticas resultantes de ese proceso. Para Torres Campalans, el pintor holandés es un caso aparte, pues “se da cuenta de que lo suyo, lo que busca, no es pintura sino un universo plástico.” (AUB, 1970, p. 262).

Alrededor de esas disputas de base teórica-filosófica, los artistas modernos intentan firmar su autonomía y su libertad en el campo de las artes, aunque su actuación esté constantemente limitada debido a la mercantilización de sus producciones, como expresa Jusep: “Ya no se pinta porque se lo pidan a uno – por encargo –, sino para vender.” (AUB, 1970, p. 310).

O entonces, limitada en su posibilidad de propagación entre las masas populares, como destaca una de las voces ensayísticas creadas por Max Aub: Juvenal R. Román. En su artículo

publicado en el periódico “*El Sindicalista*”, él destaca que el modernismo es “un arte crítico y críptico, incomprensible para la mayoría”, puesto que el artista “ya no pinta para todos, sino para pintores” y “ya no hace obras, sino ensayos” (AUB, 1970, p. 97-98). Ese hermetismo del “arte nuevo” y su consecuente impopularidad expresan perfectamente el ambiente hostil en que se propagaron las vanguardias, como explica José Ortega Y Gasset en su libro *La deshumanización del arte*.⁸

[...] a nova arte tem a massa contra si e a terá sempre, é impopular por essência; mais ainda, é antipopular. Uma obra qualquer por ela criada produz no público, automaticamente, um curioso efeito sociológico. Divide-o em duas porções: uma, mínima, formada por reduzido número de pessoas que lhe são favoráveis; outra, majoritária, inumerável, que lhe é hostil. [...] O que acontece é que a maioria, a massa, não a entende. (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 21-22).

Sin embargo, la eclosión de la 1ª Guerra Mundial fue el límite final para el movimiento cubista y para la permanencia de Jusep Torres Campalans en Francia. En sus anotaciones en el *Cuaderno verde*, él reflexiona: “El arte ya no sirve a nadie. Ya no sirve de nada. [...] Hubo escuelas – socialistas, anarquistas, puntillistas, cubistas, etc. –. Que me digan hoy, en la frontera, ¿para qué?” (AUB, 1970, p. 272). La respuesta es que, aunque el cubismo se interrumpió, su existencia marcó profundamente el modo de percibir el mundo, porque él contrapone a la idea de una única perspectiva la noción de una multiplicidad de puntos de vista, interrogando y problematizando, por lo tanto, la concepción de una única realidad. De ese modo, una obra que representase la peculiaridad de ese universo romanesco diverso, en el cual conviven e interactúan una multiplicidad de voces y consciencias independientes e inmiscibles sobre el cubismo, tendría de ser, indubitadamente, dialógico y polifónico.

⁸ El término “deshumanización” utilizado por Ortega y Gasset puede sonar a principio como negativo, pero intenta solo expresar de forma clara y rigurosa la comprensión del pensador acerca del fenómeno del arte moderno. Para él, si el arte nuevo no es inteligible para todos, eso significa que sus recursos no están pautados en la problemática de la vida humana. Según la interpretación de Salmerón, “deshumanización quiere decir desrealización, [...] falta de fidelidad a las formas reales naturales o humanas” (SALMERÓN, 1953, p. 156).

Consideraciones finales

Realidad y ficción se mezclan en la novela de Max Aub, a fin de que se pueda ver una perspectiva otra acerca de los cubistas a través de Jusep Torres Campalans, o sea, para que se pueda mirar mejor la travesía vanguardista a través de la invención de un pintor apócrifo. De esa manera, el escritor hace arte en los moldes propuestos por Campalans en sus Cuadernos verdes: “Arte: convertir la verdad en mentira, para que no deje de ser verdad.” (AUB, 1970, p. 265).

Sin embargo, aunque se perciba cierto esfuerzo para abarcar de modo totalizante la vida del pintor catalán y, por extensión, del ambiente vanguardista en que el cubismo se desarrolló, nunca se podrá reproducir con exactitud esa historia. Eso porque “el cuadro nunca está exactamente en foco, siempre hay – a la derecha, en la izquierda, en el centro – vaguedad, distorsión, algo que se escapa” (AUB, 1970, p. 232), y, en consecuencia, lo único que se puede aspirar es a la consecución de una “verdad múltiple”, la que mejor se amolda al carácter heterogéneo, variado y multiforme de la realidad.

Referencias bibliográficas

ABREU, A. M. P. de. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. 2008. Dissertação (Mestrado de Estudos Americanos) – Universidade Aberta, Porto, 2008.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco / Poética*. Selección de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AUB, M. *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Editorial Lumen, 1970.

AUB, M. Palabras dichas (en francés) en la inauguración del pabellón español de la exposición de París, en la primavera de 1937. In: AUB, M. *Hablo como hombre*. Edición, introducción y notas: Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002. p. 39-44.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BONET, J. M. Max Aub, editor y tipógrafo. In: SANTOJA GÓMEZ, G. (coord.). *Aproximación a Max Aub*. Agero, 2004. p. 131-136.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. [S. l.]: El Sudamericano, 2019. (Colección Socialismo y Libertad). PDF. Disponible en: <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2019/12/188.las-vanguardias-artc38dsticas.pdf>. Accedido en: 25 sep. 2023.

GAY, P. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUELMO JAREÑO, J. M. de. “No lo suelen llamar Arte, pero lo es”. Estrategias y modos artísticos en Jusep Torres Campalans, de Max Aub. *Lit. mex*, Ciudad de México, v. 26, n. 2, p. 67-96, 2015.

OLEZA, J. El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis. *Asclepio*, [s. l.], v. 65, n. 2, n.p., 2013.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. Tradução: Ricardo Araújo. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001. v. 2. (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e cultura.).

SALMERÓN, F. Las ideas estéticas de Ortega Y Gasset. *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, [s. l.], t. 1, n. 51-52, p. 141-158, 1953.

POZUELO YVANCOS, J. M. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

TORRE, G. de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1971. v. I.

VÍLCHEZ RUIZ, C. E. Literatura y pintura. Jusep Torres Campalans, una novela cubista. *Arbor*, [s. l.], v. 183, n. 726, p. 503-510, 2007.

ABRIL. *Picasso*. Tradução: José Ry Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Abril Coleções).

A jornada vanguardista dos pintores cubistas através de Jusep Torres Campalans

Resumo: Na produção ficcional de Max Aub, a verdade facilmente transforma-se em ficção e a invenção em realidade. Este é o ponto principal do romance *Jusep Torres Campalans*, uma biografia fictícia de um pintor cubista que nunca existiu, mas que, devido ao caráter verossímil da estrutura textual, poderia ser interpretado como verdadeiro por um leitor desavisado. Soma-se a esse aparente caráter mimético do romance, alguns traços da estética cubista. No entanto, apesar de considerar a importância do estilo cubista na obra, importa neste trabalho analisar a construção discursiva de um autêntico retrato de artista que, por sua vez, catalisa os anseios, conflitos e amarguras da travessia vanguardista. Para compreender como isso acontece, analisar-se-ão as diferentes vozes utilizadas no relato para retomar reflexivamente o contexto histórico e cultural formador das vanguardas, bem como estabelecer-se-á um panorama das influências artísticas, dos conceitos mais importantes, das repercussões e dos limites do cubismo. Dessa maneira, o romance maxaubiano demonstra que o real não pode ser descrito, somente reinventado em seus próprios moldes.

Palavras-chave: Jusep Torres Campalans; Max Aub; Vanguardas. Cubismo.

The avant-garde journey of cubist painters through Jusep Torres Campalans

Abstract: In Max Aub's fictional production, truth easily turns into fiction and invention turns into reality. This is the main point of the novel *Jusep Torres Campalans*, a fictional biography of a cubist painter who never existed, but who, due to the verisimilitude of the textual structure, could be interpreted as true by an unsuspecting reader. In addition to this apparent mimetic character of the novel, there are some traces of cubist aesthetics. However, despite considering the importance of the cubist style in the work, it is important here to analyze the discursive construction of an authentic portrait of an artist who, in turn, catalyzes the anxieties, conflicts and bitterness of the avant-garde journey. To understand how this happens, the different voices used in the report will be analyzed to reflectively return to the historical and cultural context that formed the vanguards, as well as an overview of the artistic influences, the most important concepts, the repercussions and the limits of cubism. In this way, the Maxaubian novel demonstrates that reality cannot be described, only reinvented in its own molds.

Keywords: Jusep Torres Campalans; Max Aub; Vanguards; Cubism.

Recebido em: 19 de março de 2023.

Aceito em: 30 de julho de 2023.