

ACOSTA, GRETEL, M.A. *Jusep Torres Campalans: una propuesta artística.* (2020)
Directed by Dr. Carmen T. Sotomayor. 88 pp.

El propósito de esta investigación es defender la pertenencia de *Jusep Torres Campalans* (1958), de Max Aub, al terreno de las propuestas artísticas, asumiéndolo como una pieza que excede con creces los límites de la novela, siendo esta uno de sus componentes.

Los abundantes estudios sobre *Jusep Torres Campalans* (JTC) desde el terreno de lo literario se han enfocado precisamente en la novela, a diferencia de nuestra perspectiva. Consideramos que son también parte de JTC todo el simulacro artístico ideado por Aub y sus cómplices: la estructura de la novela a modo de libro de artista, el lanzamiento del libro en la exposición de Campalans en Galerías Excelsior, como investigación acompañante; la campaña publicitaria de la exposición desarrollada desde un mes antes de la apertura de la muestra; el ocultamiento de la “autoría” de las piezas; la venta de las mismas; la colección de textos apócrifos de grandes personalidades mexicanas sobre la obra de Campalans que circulan; la presentación de JTC en París de la mano de Jean Cassou; y la exposición en Nueva York.

Desde la crítica literaria estos elementos pertenecientes al “mundo del arte” han sido entendidos como “mito”, “broma” y “juego”¹. Debemos señalar la excepción del valenciano José María de Luermo Jareño, un referente fundamental de esta investigación quien en su texto “No lo suelen llamar arte, pero lo es...” defiende el “insólito estatuto formal” de JTC: “Que Aub inaugura una nueva posición dentro del campo de fuerzas

¹ Como se verá en los capítulos III y IV.

literatura-pintura significa, de entrada, no una simple toma de distancia con respecto a los referentes habituales sino una superación crítica de éstos mediante la creación de un insólito modelo sincrético” (74-79).

Ese modelo sincrético ha sido estudiado, desde la rama de las artes visuales, como propuestas conceptuales, que comienza a aparecer y consolidarse en las décadas del 60 y 70.

Esta tesina privilegia el estudio de esos elementos obliterados en las aproximaciones filológicas y que, desde nuestro enfoque, forman parte indispensable de JTC en tanto propuesta artística.

JUSEP TORRES CAMPALANS: UNA PROPUESTA ARTÍSTICA

by

Gretel Acosta

A Thesis Submitted to
the Faculty of The Graduate School at
The University of North Carolina at Greensboro
in Partial Fulfilment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Greensboro
2020

Approved by

Carmen Sotomayor
Committee Chair

APPROVAL PAGE

This thesis written by GRETEL ACOSTA has been approved by the following committee of the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro.

Committee Chair Dr. Carmen Sotomayor
Committee Members Dr. Claudia Cabello-Hutt
Dr. Laura Chesak

06/15/2020
Date of Acceptance by Committee

06/15/2020
Date of Final Oral Examination

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
CAPÍTULO	
I. INTRODUCCIÓN	1
II. MAX AUB Y OTRAS ARTES	11
III. CONFUSIÓN EN LA BIBLIOTECA	26
IV. CONFUSIÓN EN LA GALERÍA	35
V. JTC: UNA PROPUESTA ARTÍSTICA	62
Conceptualismo, conceptualizaciones y conceptos	66
JTC en coordenadas conceptuales	72
VI. CONCLUSIONES	82
OBRAS CITADAS	85

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La primera vez que la autora de esta investigación leyó una mención a JTC no fue en un espacio literario sino en un libro sobre arte contemporáneo, arte conceptual específicamente.

En el capítulo 12 “The Importance of Literature”, de su *1stos1 Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Luis Camnitzer plantea que *Jusep Torres Campalans* (JTC) es “one of the symptoms of a spread-out way of thinking (...)” (116). Camnitzer, quien es lo opuesto a un investigador convencional, tanto escritural como visualmente, ha buscado siempre mezclar y desarticular nociones hegemónicas de lo artístico, lo político y lo ideológico. En lugar de una corriente artística cerrada, definida territorial y temporalmente por la historiografía dominante, Camnitzer propone una especie de visión ampliada de lo conceptual. Como veíamos en la cita anterior, para él se trata de “a way of thinking” (expresión acuñada por el artista argentino Roberto Jacoby) con intenciones y posibilidades de subversión de cánones artísticos y políticos. En el mismo libro Camnitzer referencia que “Mexican critic Cuauhtémoc Medina places Aub’s work, along with Borges story “Pierre Menard”, as one of the Latin American *avant la 1stos1* contributions to hegemonic postmodernism” (117).²

² En una nota al pie del libro citado se aclara que esta idea de Cuauhtémoc Medina fue dicha en conversación con el autor en 1992. Cuauhtémoc Medina es uno de los críticos, curadores e historiadores más importantes de México y Latinoamérica. Doctorado en Historia y Teoría del Arte por la University of Essex, Medina fue el primer Associate Curator of Latin American Art at the Tate Modern, además ha sido curador de Manifesta

La preferencia personal por este tipo de prácticas artísticas nos llevó a lectura de la novela JTC en un volumen de fácil acceso, Alianza Editorial 1975. El primer elemento de impacto fue la erudición del autor en referencia a las vanguardias artísticas del siglo XX, a sus protagonistas, al contexto, así como al “sabor” y la psicología de la época. Podemos afirmar que leer JTC con conocimientos básicos de Historia del Arte es leer una historia literalizada del arte de la primera mitad del siglo XX. Planteamos que hay una literalización o ficcionalización porque partimos del hecho de que el personaje de Campalans era precisamente un personaje y sabemos de antemano de que se trata de una novela. Sin embargo, la cantidad de personajes y datos factuales que despliega Aub condicionan al lector hacia lo “real” de la Historia del Arte.

Conocíamos, por el libro de Camnitzer, que las obras de JTC habían sido pintadas por Max Aub y que además se habían expuesto en dos ocasiones. Sin embargo, aquella edición de bolsillo (Alianza Editorial 1975) incluía apenas ocho dibujos en blanco y negro. El contenido escritural del libro era fascinante pero el volumen visualmente no tenía la prestancia de “libro de artista”, de simulacro de monografía artística como mencionaban algunos críticos. Entonces tuvimos acceso a la primera edición, Tezontle 1958 y fue el segundo gran impacto. Se trata de un volumen que compendia 58 imágenes de obras de Campalans intercaladas a lo largo del texto, muchas en páginas de calidad superior y/o pegadas al libro a la usanza de la época, encuadernado en tela con el

y de la Bienal de Venecia; actualmente es el curador en jefe del MUAC (Museo Universitario Arte Contemporáneo), en Ciudad de México.

monograma del artista en la cubierta y una sobrecubierta a varias tintas. Ahí se cumplía la perfecta simbiosis de forma y contenido característica de la monografía artística, con sus “Anales” (donde se ubica al artista en su contexto), “Biografía” (del artista), “Cuaderno verde” (cuaderno de notas del artista), “Las conversaciones de San Cristóbal” (entrevista al artista) y “Catálogo” (con un perfecto cuidado de los datos técnicos de las obras).

Seguimos entonces buscando información y resulta que Octavio Paz y Jean Cassou habían escrito reseñas sobre las obras de Jusep (en los capítulos III y IV estudiaremos la naturaleza apócrifa del primero y cómplice del segundo). Y así aparecieron una enorme cantidad de textos promocionales a las exposiciones y reseñas posteriores a estas. Estos textos, como siempre sucede, reciclaban información los unos de los otros e iban enredando y consolidando una trama alrededor de la carrera artística post mortem de Campalans quien, a pesar de su abandono de la escena parisina por el ostracismo en México, alcanza la fama en la década del 60 gracias a la “investigación” de Max Aub. Ciertamente las supuestas obras de Jusep se habían expuesto en dos ocasiones, en las Galerías Excelsior (Ciudad de México, 1958) y en la Bodley Gallery (Nueva York, 1962). En este último espacio, al mismo tiempo que se exponían obras de Campalans había colgadas para la venta, piezas de Andy Warhol y Max Ernst.

Entendimos entonces la perspectiva de Camnitzer, la suscribimos y en esta investigación nos propusimos demostrar la pertenencia de JTC al terreno de las propuestas artísticas, asumiéndolo como una pieza que excede con creces los límites de la novela, siendo la novela uno de sus componentes.

Los abundantes estudios de JTC desde el terreno de lo literario se han enfocado precisamente en la parte escritural que se alza como el todo, a diferencia de nuestra perspectiva. Consideramos que son también parte de la propuesta artística JTC la estructura editorial de la novela a modo de libro de artista; el lanzamiento del libro en la exposición de Campalans en Galerías Excelsior, como investigación acompañante a la presentación de las obras del artista y no a la inversa; la campaña publicitaria de la exposición desarrollada desde un mes antes de la apertura de la muestra; el ocultamiento de la “autoría” de las piezas; la venta de las mismas; la colección de textos apócrifos de grandes personalidades mexicanas sobre la obra de Campalans que circulan; la presentación de JTC en París de la mano de Jean Cassou; y la exposición en Nueva York.

Desde la crítica literaria estos elementos han sido entendidos como “mito”, “broma” y “juego”. Nos interesa visibilizar por contraste a Luis Camnitzer y José María de Luermo Jareño, los únicos dos investigadores que han trabajado a JTC como propuesta artística. De Luermo Jareño, un referente fundamental de esta investigación, en su texto “No lo suelen llamar arte, pero lo es...” defiende el “insólito estatuto formal” de JTC: “Que Aub inaugura una nueva posición dentro del campo de fuerzas literatura-pintura significa, de entrada, no una simple toma de distancia con respecto a los referentes habituales sino una superación crítica de éstos mediante la creación de un insólito modelo sincrético” (74). Ese modelo sincrético ha sido estudiado, desde la rama de las artes visuales, en el contexto de las propuestas conceptuales, que comienza a aparecer y consolidarse en las décadas del 60 y 70.

Consideramos que JTC es una propuesta artística de naturaleza conceptual. Más que un producto definido y medible, es una creación que se desarrolla en el tiempo, en múltiples medios y espacios. Esa naturaleza sincrética, flexible, multimedia, es algo que comparte con las experimentaciones conceptuales que comienzan a aparecer a fines de la década del 60 y 70. Pero, el elemento principal que emparenta a JTC con estas prácticas en su esencia última: la autorreflexión. Es desde su propia naturaleza como libro de artista que Aub cuestiona la legitimidad de los libros de artistas. Es desde el despliegue publicitario que devela el proceso de construcción de la opinión incluso anterior y exterior a la obra pictórica en sí. Es mediante las exposiciones, con catálogos, invitaciones, *vernissage*, etc., que materializa de modo más evidente la eficacia de la maquinaria del “mundo del arte” en la construcción del “artista” en lugar de este crear al mundo del arte.

JTC es un gesto de creación, de principio a fin, desde cero, una creación que incluye la escritura de la novela como también su diseño editorial, los cuadros, las exposiciones y el aparato publicitario anterior y posterior a las mismas. Max Aub critica un estado de producción, circulación y consumo, y es, a su vez, pionero de un nuevo modo de producción, circulación y consumo artístico que surge como respuesta.

En pos de visibiliza esta naturaleza nuestra tesina privilegia el estudio de esos elementos obliterados en las aproximaciones filológicas y que, desde nuestro enfoque, forman parte indispensable de JTC en tanto propuesta artística. Ante un objeto de estudio de naturaleza mixta y esparcida hemos optado por una estructura acumulativa de la

información. Cada capítulo presenta nuevos elementos en correspondencia con los presentados en el capítulo anterior, buscando de algún modo emular la expansión de JTC.

En el capítulo II nos proponemos realizar una breve semblanza biográfica de Aub desde su nacimiento hasta el año 1958, en que se materializa por vez primera su obra JTC. No es el objetivo de este apartado la astronómica carrera de Aub, sino de aquellos elementos que lo relacionen con las artes visuales.

Como José María Luelmo Jareño señala:

(...) solamente un letraherido como Aub, profundo conocedor y practicante de casi todos los géneros literarios, podría haber dado lugar a semejante despliegue de materiales de montaje —diarios, descripciones narrativas, anotaciones y diálogos a vuela pluma, citas eruditas, etc.—, pero tampoco nadie sin sus conocimientos en historia del arte, artes gráficas, dibujo y pintura podría haber conferido a Jusep Torres Campalans su insólito estatuto formal, esa amalgama plástica que constituye una y la misma cosa con todo lo anterior (91-92).

Por ello nos referiremos a aquellos hechos que ayuden a explicar de dónde proviene la erudición aubiana en el terreno de las vanguardias artísticas, respecto a los ismos, sus protagonistas y la psicología de personajes reales y creados en tanto “arquetipos vanguardistas”. En el mismo sentido, se pretende un acercamiento a su experiencia editorial y su familiaridad con el formato del libro de artista que sigue la novela.

Se busca visibilizar la conexión y colaboración de Aub con las artes visuales, como estudioso, admirador, promotor, gestor, coleccionista, editor y también creador aficionado. Con ello pretendemos explicar como Aub logra los conocimientos y las conexiones artísticas fundamentales en JTC. Hay varios elementos de la vida, de la

formación y de la afición de Aub que son imprescindibles para entender su impulso a realizar JTC y en el mismo sentido, como logra materializar una propuesta híbrida tan compleja.

Semejante “letraherido” solo culminó el bachillerato, por lo que la breve historia del capítulo II es la de un autodidacta que llega a ser nombrado Agregado cultural de la Embajada de España en París. Es también la de un refugiado español en México creador de una de las contribuciones latinoamericanas más *avant la lettre* al postmodernismo hegemónico, JTC.

En el capítulo III empezaremos a ver cómo los profundos conocimientos de Aub en el terreno de la Historia del Arte y el diseño editorial (estudiados en el capítulo II) se despliegan en la estructura narrativa con formato editorial de JTC. Aub crea una estructura narrativa en correspondencia con el de los libros sobre artistas, específicamente con el trabajo de la clásica editorial vanguardista Skira. Desde los años treinta Albert Skira es el editor de los primeros grandes libros de artistas con grabados originales de Picasso, Matisse o Dalí. La calidad gráfica y la excelencia formal hace de estos libros “joyas bibliográficas” y aún hoy la legitimidad vanguardista de Skira es insuperable. En ese capítulo veremos como todo en la novela JTC remeda a ese paradigmático esquema de monografía de artista.

Desafortunadamente esta condición no se mantuvo fuera de la directa supervisión de su autor. Las únicas tres ediciones en las que se cumple la naturaleza forma-contenido, indisolubles y altamente significante, son Fondo de Cultura Económica, 1958; Gallimard, 1961 y Doubleday, 1962; por lo que serán las estudiadas en ese acápite.

Nos interesa visibilizar cómo la interdependiente estructura narrativa y editorial ideada por Aub no es un capricho editorial sino esencia constitutiva de JTC. En la novela encontramos el primer paso en el simulacro artístico que llevó a la confusión de que el libro fuese catalogado en bibliotecas dentro de la “Sección de Arte”.

La forma-contenido es interdependiente en estas tres ediciones, así como son imprescindibles, además, las exposiciones de obras de Campalans en las Galerías Excélsior de México, 1958 y en la Bodley Gallery de Nueva York, 1962. Ambos eventos están relacionados con la primera y la tercera edición; esta última, a su vez, usa elementos publicitarios desarrollados en la segunda edición. Estos sucesos son un todo que conforma el carácter formal *sine qua non* de la propuesta artística JTC.

A Max Aub no le bastó con crear a Jusep, con pintar él mismo las obras y publicarlas en el libro, ni con imitar el formato de monografía de artista. No le bastó la confusión editorial, la confusión dentro del formato del libro. Por vez primera (que tengamos noticia) un apócrifo abandona el espacio de la publicación y sale a la vida como lo hizo JTC. Aub tiene la distinción de llevar el apócrifo a la categoría de simulacro artístico.

Como reconocimiento póstumo tenemos dos exposiciones de obras de Campalans en significativos espacios de arte en el territorio ibérico: *Max Aub – Jusep Torres Campalans*, en el Museo de Bellas Artes de Valencia (2000) y *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003). Estas exposiciones escapan a nuestro objeto de estudio que es la propuesta artística creada directamente por Aub. Pero, tenemos en cuenta como posible saga de este trabajo,

analizar como estas instituciones de las artes visuales han lidiado con el reto curatorial de esta propuesta que, si bien se resiste a ser analizada solo en términos literarios, constituye un reto, aún hoy, para los lenguajes del arte contemporáneo.

En el capítulo IV se hará un recorrido por los textos más relevantes dentro de ese proceso de llevar a JTC al mundo de lo “real”. Consideramos que, de la misma manera que el concepto editorial, este aparato publicitario anterior y posterior a las exposiciones es parte esencial de JTC.

Nos interesa defender la idea de que, a diferencia de la opinión de Dolores Fernández Martínez, quien considera a toda la información “falsa” como “equivocos” primero conscientes y luego productos del reciclaje de la información en la creación del “mito” acompañante de la novela, los equivocados no son tales y el mito no es mito, sino parte de la esencialidad ambigua de JTC. No hay una verdad o una pureza identificable con el libro, el libro es uno de los componentes de JTC y Aub es el autor principal, pero no el único. Toda la realidad externa hacia la que sale el libro a su vez lo inunda y penetra en él, así como todos los autores y actores que participan, convocados por Aub, por iniciativa propia o sin consentimiento, enterados o engañados.

Todos los datos presentados anteriormente serán examinados en el capítulo V en base al sustento teórico del conceptualismo. Para ello partiremos de un compendio de ideas esenciales sobre el conceptualismo tanto como fue asumido desde el *mainstream* anglo-norteamericano como por su rescritura desde Latinoamérica. Con ello pretendemos brindar las coordenadas donde situar a JTC como propuesta artística no solo como novela, siendo la novela uno de sus componentes.

Uno de los elementos teóricos más útiles a nuestro cometido es el análisis sobre el conceptualismo de la historiadora del arte argentina Ana Longoni. En el capítulo V utilizaremos, entre otros, los puntos que Longoni articula para desarrollar nuestra hipótesis de la pertenencia de JTC al terreno de las propuestas artísticas. Esta tesina concluirá con un apartado final dedicado a recoger y unificar las ideas desarrolladas a lo largo de la investigación.

CAPÍTULO II

MAX AUB Y OTRAS ARTES

Ignacio Soldevilla Durante, uno de los primeros estudiosos de la figura de Max Aub, y un referente obligatorio, plantea respecto a JTC: “El cariz que presenta el libro es una detallada y exhaustiva monografía de arte, en el sentido estricto del término, en la que aparece Max Aub como un auténtico especialista de las artes plásticas” (150-151).

Por su parte, Dolores Fernández Martínez en su tesis doctoral en Historia del Arte, *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, se centra en la utilidad de las novelas sobre artistas como fuente para la Historia del Arte. La investigadora española postula que Jusep Torres Campalans no solamente nos da una visión del círculo de Picasso antes de 1914, sino que también refleja la generación de Max Aub, al tiempo que supone una crítica de la historia, la biografía y las monografías de arte.

¿Cómo es capaz Aub de crear un artista que es en sí un arquetipo de artista desde el que mirar la primera mitad del siglo XX español y europeo?

Creemos, como José María de Luelmo Jareño que:

(...) solamente un letraherido como Aub, profundo conocedor y practicante de casi todos los géneros literarios, podría haber dado lugar a semejante despliegue de materiales de montaje —diarios, descripciones narrativas, anotaciones y diálogos a vuela pluma, citas eruditas, etc.—, pero tampoco nadie sin sus conocimientos en historia del arte, artes gráficas, dibujo y pintura podría haber conferido a Jusep Torres Campalans su insólito estatuto formal, esa amalgama plástica que constituye una y la misma cosa con todo lo anterior (91-92).

En este capítulo nos proponemos realizar una breve semblanza biográfica de Aub desde su nacimiento hasta el año 1958, en que se materializa por vez primera su obra JTC. Partimos de las cronologías más rigurosas que hemos encontrado, realizadas por la Fundación Max Aub³ y por Manuel García⁴, a las que se les adicionarán análisis y datos proporcionados por otros estudiosos. No es el objetivo de este apartado presentar con detalle la astronómica carrera de Aub, por lo que esta semblanza biográfica se centrará en los hechos que relacionen a Aub con las artes visuales. Nos referiremos a aquellos elementos que ayuden a explicar de dónde proviene la erudición aubiana en el terreno de las vanguardias artísticas, respecto a los ismos, sus protagonistas y la psicología de personajes reales y creados en tanto que “arquetipos vanguardistas”. En el mismo sentido, se pretende un acercamiento a su experiencia editorial y su familiaridad con el formato del libro de artista que sigue la novela JTC.

Max Aub nace en París en 1903, de padre alemán y madre parisina de origen también sajón. Realiza sus estudios primarios en el College Rollin de París. Cuando Aub tenía 11 años la familia se traslada a Valencia, prácticamente expulsados de Francia como alemanes a raíz de la Primera Guerra Mundial. En España asiste a la Escuela Moderna y la Alliance Française y continúa los estudios secundarios en el Instituto de Enseñanza Media de Valencia. Solo un año después de su llegada a España, Aub, quien hasta entonces desarrollaba su vida en francés, escribe su primer poema en español, sobre lo

³ Web Oficial de la Fundación Max Aub. El autor: Biografía, <http://maxaub.org/biografia-max-aub/>

⁴ García, Manuel. “Cronología de Max Aub”. Aub, Max, et al. *Max Aub. Museo de Bellas Artes, Valencia, Del 18 de enero al 21 de mayo del 2000*. Generalitat Valenciana, 2000.

que con posterioridad declara: “nunca he podido escribir nada en otra lengua”⁵. Aub, cosmopolita de nacimiento y cómodamente bilingüe es español por elección y convencimiento.

Resuelve el tema de su pertenencia con una frase ya célebre: “Y no se es de donde se nace, sino del país que se canta... O como no recuerdo quien decía, de donde se estudia el bachillerato: por eso soy valenciano” (García 83). Aub oficialmente se nacionaliza español en 1923.

Cuando en 1920 se gradúa del bachillerato en lugar de continuar estudios universitarios se dedica al mundo de los negocios con su padre, viajante de comercio. Este camino de vida lo lleva a conocer toda España. Aub era un joven independiente, con buena posición económica y gran movilidad, recursos que pone al servicio de su pasión: la cultura. En sus andanzas, en 1921 conoce al escritor francés Jules Romains en un hotel en Gerona, quien le recomendaría al crítico literario Enrique Díez-Canedo. Su condición de viajante comercial le da la posibilidad de estar al tanto de todo lo que pasa en materia de vanguardia en toda España. Por otra parte, el francés como lengua materna le da acceso al conocimiento de lo que pasa en el centro de la vanguardia europea: París. Aub lee las revistas *España*, *Nouvelle Revue Française*, *Les Nouvelles littéraires*, *L'Esprit Nouveau*, *La Fiera Letteraria*, *La Revista de Occidente*, *La Pluma*, etc. Además, lee, entre otros, a los autores y artistas Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Joseph

⁵ M. Aub: Como dicen los diccionarios..., 1953, pp. 1-3. En García, Manuel. “Cronología de Max Aub”. Aub, Max, et al. Aub, Max, et al. *Max Aub: Museo de Bellas Artes, Valencia, Del 18 de enero al 21 de mayo del 2000*. Generalitat Valenciana, 2000, p. 83.

Vicenç Foix, Gerardo Diego, etc. (García 84-85). Para Juan Chabás: “Max Aub era elegante, vestía muy a la europea, independiente económicamente, viajaba a menudo a París y estaba al tanto de todos los movimientos vanguardistas europeos. Debía dar una apariencia cosmopolita envidiable” (1951, 652).⁶

De 1921 a 1923 son sus años de amistad con los escritores y artistas valencianos de vanguardia de su generación: Juan Chabás, Fernando Dicenta, Juan Gil-Albert, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, entre otros. Fueron estos también sus tiempos de asiduidad a las famosas tertulias en la playa Las Arenas donde entabla amistad con el pintor Cecilio Prats y sus hijas. Esto nos dice Pedro Sánchez sobre Aub:

Le creíamos un diletante, no un profesional, porque todas estas cosas las hacía por pura afición. Me compró cuadros y me ayudó en la organización de exposiciones. Me recomendaba para que hicieran la presentación a Juan de la Encina, en Madrid, y a Rafael Benet, en Barcelona. Me preparaba los folletos de las exposiciones, que los cuidaba maravillosamente. Me facilitaba revistas y me ponía en contacto con toda la vanguardia pictórica que él conocía en sus viajes (...) (Prats, 1978: 32).⁷

En esta opinión encontramos varios elementos sobre los que entraremos en detalle más adelante. El primero de ellos es su afición, su amor por las artes, las que evidentemente no separaba en grupúsculos de literatura o artes visuales.

Aub fue un promotor cultural nato, con vocación de conectarse a la escena y de conectar a los demás, de facilitar el intercambio y la promoción, elemento que veremos fructificar en su carrera. El “diletante” preparaba los folletos de las exposiciones de sus

⁶ Citado por Fernández Martínez, Dolores, pp. 98-99.

⁷ Citado por Fernández Martínez, Dolores, pp. 111-112.

contemporáneos, y no solo escribía los textos introductorios, sino que cuidaba la edición de estos. Aub, un amante de la estética, literaria y artística, lo fue también, lógicamente de la estética editorial. El último elemento es el del Aub coleccionista de arte, un ejercicio que conlleva riesgo y un ojo entrenado. Además, es una excelente forma de combinar pasión y ayuda, sobre todo cuando se trata, como en su caso, de apostar por artistas que están apenas iniciando su carrera.

En 1923 viaja por vez primera a Madrid y con recomendación de Jules Romains va a conocer al crítico literario Díez-Canedo. Lee sus poemas en el Ateneo de Madrid y allí acude a las tertulias literarias del Café Regina donde se codeaba lo más avanzado de la intelectualidad capitalina.

Ya con varias obras de teatro escritas y un libro de poemas publicado, Max Aub se casa en 1926 y fija su residencia en Valencia. Allí fue asiduo de la imprenta Tipografía Moderna, donde como siempre, autodidactamente aprendió sobre tipografía, grabado, tipos de papel, etc. En esa imprenta produce en 1932 la lujosa edición de su libro *Fábula verde*. El dibujo de la portada corre a cargo de su amigo el artista Pedro Sánchez: “El papel está cuidadosamente elegido, 20 ejemplares sobre papel de hilo Guano, 20 de ellos con dibujos originales de Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez en la cubierta y 18 sobre papel verjurado. El texto se imprime en todas las hojas sobre grabados extraídos de la *Botánica* de Cavanilles” (Fernández Martínez 113-114).

Al año siguiente publica también en Tipografía Moderna el libro de poemas *A*, con ilustraciones de los artistas Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia: “El ejemplar, engullido en una sobria caja de cartón gris, con una letra A de gran formato, parece, a la

luz de la contemporaneidad, una obra conceptual de Joan Brossa” (García 55). En 1934 publica un libro a menudo analizado como antecedente de JTC, *Luis Álvarez Petreña*, poeta apócrifo. Para esta primera edición, publicada también por Tipografía Moderna, Aub inventa una editorial (Editorial Miracle) y el libro posee una profusa selección de grabados de sus artistas amigos. Manuel García, autor de “Los libros de Max Aub”, una cuidadosa pormenorización de las ediciones de sus libros que se publicaron bajo su mirada declara: “La historia de la biblioteca de Max Aub como la de los libros publicados por este autor no es solo tema de bibliófilos, sino que nos remite a la tradición de escritores con vocación de editores. Una vocación por cierto que está vinculada, a nuestro entender, a la pasión de ciertos artistas de escribir libros y la de ciertos escritores de pintar cuadros” (García 112).

Coincidimos plenamente en que esta pasión editorial es en esencia una vocación visual que busca realizarse en Aub. Por supuesto, no sería descabellado pensar también en que esta creatividad visual buscase otros modos de expresión.

En carta enviada el 28 de diciembre de 1958 a Carlos Barral, Aub declara “siento mucho desengañarle, pero se trata de una novela: JTC no existió nunca —que yo sepa” (1958c, 1), y continúa aclarando: “en mi vida pinté más que los cuadros y dibujos ahí reproducidos” (1), afirmación que reitera en su siguiente misiva al editor y escritor catalán —“nunca pinté” (1958d, 1)— y en una entrevista con Claude Couffon registrada años después. También confiesa a Barral —y nuevamente a Couffon— que los cuadros han sido “hechos con tres pinceles de a peso y con tintas de escribir a las que añado guache a última hora. Me fueron saliendo en el curso de la novela” (Luermo 82-83). Sin

embargo, según testimonio de Prats, a Aub: “Le gustaba dibujar (...). Era un aficionado práctico, de los buenos. Le entusiasmaba la labor investigadora. Puede decirse que sus dibujos eran literarios” (271).

En la mencionada primera edición de *Luis Álvarez Petreña* se publica un retrato del personaje protagónico firmado M. A. (Max Aub) en 1929. Su texto “El desconfiado prodigioso” en *Alfar* en junio de 1926 iba acompañado por un dibujo escenográfico de Max Aub (Fernández Martínez 115).

Refiriéndose al saqueo de su casa en Valencia, da fe de varios dibujos de su autoría perdidos; así le comunica a R. Prais en carta del 31 de agosto de 1970:

(...) cuando en el año 39 la ocuparon [se refiere a su casa de Almirante Cadarso, 13, en Valencia] unos militares -del cuerpo jurídico militar- de mi mesa despacho desaparecieron no pocos originales que vi volver a aparecer, a mi gran sorpresa en el número 52 de “Primer acto” (donde se publicó con innumerables erratas “San Juan” en el que podrá ver un dibujo, en la página 23 para “Sin velas, desvelada” de Juan Chabás, el decorado para “El sombrero de copa olvidado” de Lordunseny y en la página 15 el decorado -muy a lo Gordon Craig- para una tragedia de José Medina Echeverría (...), tal vez podría usted encontrar a esa persona con quien yo no he podido dar y que debe tener no pocos originales míos que, desde luego si los encontrara no le permito publicar de ninguna manera sin haberlos visto yo antes (Leg. Prov. 11, A-B. Max Aub) (Fernández Martínez 113).

Luerno nos trae el testimonio de Bernardo Giner de los Ríos quien en referencia a las visitas que Aub solía hacerles en torno a 1947 recuerda:

verlo aparecer una mañana con algún cuaderno y una larga caja de madera [...] una especie de caja de puros compartimentada que, en lugar de tabaco, contenía un multicolor juego de plumas, con la particularidad de que no eran una o dos sino muchas las piezas que guardaba. Eran plumas norteamericanas bastante baratas, de la marca Esterbrook, que tenían, en la caja de Max, varias virtudes que nos deleitaron un buen rato: estaban llenas de tintas de distintos colores y, además, cada una de ellas cumplía una función caligráfica diferente, ya que las

puntas eran intercambiables. [Max Aub] accedió a nuestros ruegos y nos pintó alguna cosa (58-59) (Luermo 83-84).

Estos datos contrastan elocuentemente con las declaraciones de Aub respecto a que esos dibujos que hace para JTC son los primeros de su vida, y fueron confeccionados con tres pinceles de a peso.

Aub practicó siempre el intercambio, la promoción mutua y la colaboración artística. Este es un elemento muy importante de la carrera de Aub y que después veremos florecer en JTC: lo colectivo es constitutivo del proyecto.

En 1929 Aub publicó un manifiesto a favor de los jóvenes pintores de vanguardia Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez pintores con motivo de su exposición en Sala Blava de Valencia. También en 1929 en *Cuadernos literarios*, da a conocer un retrato suyo que Rafael Benet, le había hecho un año antes.

En 1932 Genaro Lahuerta había pintado *Retrato a Max Aub*, obra con la que gana la tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública.

Max Aub fue extremadamente activo intelectual y culturalmente. En 1930 había participado en la Reunión de Intelectuales Catalanes y Castellanos y posteriormente firmado el “Manifiesto colectivo” que se publicó en la revista *Nueva España* (1932). Fundó y dirigió en Valencia el grupo de teatro universitario *El Búho* (1935-1936) homólogo de *La Barraca*, la compañía fundada por Federico García Lorca.

Además, amigo y próximo a Josep Renau, intelectual y políticamente, colaboró en las revistas *Nueva cultura* (Valencia, 1937-1939) y *Hora de España*, dirigida esta por

Antonio Machado, y formó parte de la Alianza de Intelectuales en Defensa de la Cultura (1936-1939). El desempeño de este autodidacta lo lleva a ser nombrado agregado cultural de la Embajada de España en París, en 1936, año en que también el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes lo designa miembro de la Junta Delegada de la expansión cultural española en el extranjero (García 87-90).

Como agregado cultural en París, Aub protagoniza una de las maniobras por las que quizás más le agradece el legado cultural español. En su cargo diplomático se ocupa de las gestiones necesarias para el Pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937 y encarga obras a artistas como Joan Miró, Pablo Picasso y Alberto Sánchez. Como es harto conocido, Picasso crea la monumental *Guernica* para la ocasión. El pintor republicano quería donar el cuadro al gobierno, sin embargo, Aub insiste en extenderle un cheque de pago a nombre del gobierno. En los archivos digitales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, bajo la sesión “Repensar Guernica” se puede consultar la carta, firmada en París el 28 de mayo de 1937, en la que Aub deja constancia a Luis Araquistáin, embajador en funciones, de la gestión. Consciente del valor real y simbólico de la pieza, y con una gran visión de futuro y de los mecanismos del arte asociados a la propiedad, Aub logra extender un cheque a Picasso de por valor de 150 000 francos para cubrir los gastos de realización del cuadro:

[Picasso] me ha firmado el correspondiente recibo. Aunque esta suma tiene más bien un carácter simbólico, dado el valor inapreciable del lienzo en cuestión, representa, no obstante, prácticamente una adquisición del mismo por parte de la

República. Estimo que esta fórmula era la más conveniente para reivindicar el derecho de propiedad del citado cuadro.⁸

Este documento que Aub guarda en la caja fuerte de la embajada fue el usado por del gobierno español en la democracia para exigir al MoMA la entrega del cuadro que estuvo en el museo neoyorquino desde 1938 hasta el 10 de septiembre de 1981, fecha en que llega a España.⁹

La carta a Araquistáin concluye dejándole saber sobre la invitación de Picasso a ambos a su estudio y a cenar. Aub es quien presenta y explica la simbología del *Guernica* en la apertura del Pabellón español y en 1961 publica en *México en la Cultura* el ensayo “Elogio de la diversidad de Picasso” que la Fundación Picasso, Museo Casa Natal, ha editado en forma de libro (2013). El malagueño, reconocido en muchas versiones de la Historia del Arte como el más grande artista del siglo XX es el segundo protagonista de JTC, y una de las fuentes de mayor potestad de “lo real” de la novela y de las más falsificadas.

Volviendo a la idea de la visión que Aub demuestra sobre la importancia de la propiedad intelectual podemos conectar con el fragmento de cita de Pedro Sánchez para introducir la faceta del Aub coleccionista. Entre sus primeras adquisiciones está una acuarela de Ramón Gaya. Aub “se jactaba de un olfato para la pintura que le llevó a comprar a Ramón Gaya su primera acuarela cuando nadie lo conocía” (Luermo 82-83).¹⁰

⁸ Carta de Max Aub a Luis Araquistáin, “Repensar Guernica”, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-max-aub-luis-araquistain>

⁹ García, Alonso. “El día que Aub pagó el Guernica”. Levante, Valencia, Ago. 21, 2012, <https://www.levante-emv.com/cultura/2012/08/16/dia-max-aub-pago-guernica/928832.html>

¹⁰ Aub 1971b: 403

En su casa valenciana tenía además una pintura cubista de José María Ucelay, una obra del catalán Josep Obiols, un retrato de su primogénita, Mimim, autoría de Pedro Sánchez, un mural basado en la temática de su libro *Geografía*, pintado por Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia que como sabemos son también los que ilustran el libro y una obra auténtica de Tintoreto. Esta última pieza también se encuentra en su casa de México. Cuando luego de perderlo prácticamente todo Aub reorganiza su vida en Ciudad de México, en la calle Euclides, vuelve a coleccionar. A raíz de la publicación de JTC en la capital mexicana se le realizan varios reportajes y entrevistas. En una de ellas Dolores Fernández Martínez rastrea la descripción de las piezas propiedad de Aub entonces: un *Retrato de Diego Rivera* realizado por Siqueiros; libros de dibujos, como *El hombre de la pipa*, de Manolo Millares, *Dieciséis dibujos de guerra* de Antonio Rodríguez Luna, así como el Tintoreto que logra salvar de la ocupación de su casa en Valencia (1994, 115-130).

Otra de sus grandes colaboraciones culturales se inicia al año siguiente de la Exposición Mundial, en 1938. Del encuentro en Barcelona de Aub con el novelista, teórico de arte y político André Malraux nace el proyecto de filme *Sierra de Teruel*, basado en las experiencias del francés, en la guerra civil española que había plasmado en la novela *L'Espoir* (1937).

Max Aub dedica JTC “à André Malraux” quien al recibir el libro le escribe de vuelta a su amigo Maxi (o Tibi): “Je viens de recevoir le Peintre Imaginaire et lui ai trouvé une bonne -outré une bonne dédicace” (de Paris, 11 de agosto de 1958. Leg. Prov. F.C.S.). El dibujo de JTC, “Retrato de Picasso”, aparece en la sesión “Catálogo” del libro

como propiedad de André Malraux. Fernández Martínez declara que esta dedicatoria no es solo un homenaje o un agradecimiento sino un reconocimiento de la influencia que tuvieron en Aub las teorías artísticas y museísticas y los criterios sobre Picasso de Malraux. En la biblioteca personal de Aub se encontraban los siguientes volúmenes, autoría del francés: *Le Musée imaginaire*, (Genève, 1947), *Psychologie de l'art. La création artistique* (Genève, 1948), *Le Musée imaginaire*, (París, 1952) y *Metamorphose des Dieux*, (París, 1957) (283-285). Este tipo de datos, así como la amistad, promoción y defensa por parte de Aub de los artistas valencianos más experimentales nos habla no solo de su interés en las artes visuales sino específicamente en lo más avanzado y vanguardista de estas.

Gérard Malgat nos ilumina sobre el papel clave que tuvo Malraux (Ministro de Asuntos Culturales entonces) en la preparación de la segunda edición de JTC por la significativa editorial francesa Gallimard. En entrevista con Massin, director artístico en Gallimard este explica:

Fue Malraux quien me presentó a Max Aub en 1960, poco antes de la publicación de Campalans. Max, a partir de esta época hizo varios viajes a París, se quedaba cuanto podía. Iba al teatro, iba a ver exposiciones de pintura: Malraux y Aub compartían la pasión de los museos... (...) ¡Fue Malraux quien impuso a Gallimard el libro de Max, no cabe duda! Pues a Gastón Gallimard no le gustaban para nada los libros ilustrados; solo le interesaban la literatura y los textos.

Max Aub y Malraux inician los rodajes de la producción hispano-francesa *Sierra de Teruel* en los alrededores de Barcelona y las poblaciones de Cervera, Collbató, Prat de Llobregat y Tarragona. Un año después, el 1 de febrero de 1939, con un salvoconducto como escritor adscrito a la Secretaría de Propaganda del gobierno republicano, Aub sale

con el equipo de rodaje camino a Francia por el paso fronterizo de *Cerbère* (García 91-92). No podrá regresar a España hasta 1969.

Acusado en dos ocasiones de comunista y subversivo, la vida de Aub de 1940 a 1942 es una sucesión de campos de concentración: Roland Garros, Venet d'Ariège y la cárcel de Niza hasta que arriba a México en condición de exiliado.

Su experiencia con Malraux le fue de gran ayuda a su llegada a México sobre todo en los primeros años en los que trabaja como guionista, director y traductor de más de cincuenta guiones cinematográficos, a la vez que convierte en profesor de Teoría y Técnica Cinematográfica hasta 1951.

Aub logra en México una enorme inserción intelectual y el espacio donde se desarrolla lo más maduro de su obra. Denuncia y escribe compulsivamente, tanto como colaborador con los diarios el *Nacional* y *Excelsior* como sus propios libros.

Aub se relaciona allí con muchísimos españoles exiliados como él, algunos que conocía desde la Península y otros que conoce en el país latinoamericano, como es el caso de la historiadora del arte Margarita Merkel. Josep Renau es el artista español con quien más se relacionará Max Aub en México. El comunista Renau había arribado en 1939 y colaborado con David Alfaro Siqueiros en el mural *Retrato de la burguesía*. Luego de una separación entre Renau y Max por cuestiones de filiaciones políticas, el primero colabora en la investigación artística para JTC y es el creador del fotomontaje de Campalans junto a Picasso que aparece en la novela.

En el proceso de documentación para la escritura fueron también fundamentales los viajes de Aub a Europa, encaminados a nutrirse de arte y bibliografía sobre la

vanguardia. La gestión del gran intelectual mexicano Alfonso Reyes fue fundamental para conseguir la ciudadanía mexicana por naturalización en 1955 que le permite, a su vez, viajar a Europa al año siguiente. En 1956 Aub hace “una breve escala en París en la que pudo adquirir bibliografía, aparte de ver a sus amigos: Jean Cassou, Aragon, Alice y Pierre Gascar, Tristan Tzara y, por descontado, André Malraux.” (Fernández Martínez 2018, 3).

En los agradecimientos del libro leemos: “Nunca los podré pagar: a Alfonso Reyes y a Jean Cassou que ventearon la pieza” (1958, 25). Cassou es un personaje fundamental de la ficción escrita en la novela, pero además es quien escribe una crítica sobre JTC en un excelente tono ambiguo agregada a la segunda edición del libro, la llamada francesa, a cargo de Gallimard y usadas como palabras al catálogo en la exposición de Nueva York, como veremos más adelante. Jean Cassou, entonces director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, fue una figura de peso cultural clave en la “legitimidad” de JTC. Sobre este elemento de la “autenticación” a partir de figuras de renombre volveremos en los capítulos IV y V.

En su casa de la capital mexicana, en la calle Euclides 5, renueva su afición por las tertulias. Según nos cuenta Fernández Martínez a la casa de Aub iban sobre todo los más jóvenes y experimentales escritores y artistas mexicanos e hijos de desterrados. Entre esos jóvenes estaban Carlos Fuentes y Jaime García Terrés, que en el capítulo IV veremos como cómplices y actores de la pieza conceptual JTC tras la apertura de la exposición en las Galerías Excelsior en 1958. En este capítulo de modo sucinto hemos recorrido algunos de los elementos de la biografía de Max Aub asociados a su relación

con las artes visuales. Hemos visto algunos ejemplos de la conexión y colaboración de Aub con las artes visuales, como estudioso, admirador, promotor, gestor, coleccionista, editor y también creador aficionado. Con ello nos hemos propuesto un acercamiento a cómo Aub logra los conocimientos y las conexiones, fundamentales para esta propuesta rompedora de su obra JTC, donde dotar de “realidad” a la “ficción” es esencial.

CAPÍTULO III

CONFUSIÓN EN LA BIBLIOTECA

Diario de Max Aub, entrada del 9 de enero de 1957:

Nace Jusep Torres Campalans, armado de pies a cabeza. Pintor, catalán, amigo de Picasso. Alto, fuerte, colorado, al rape (la cara de Miguel Hernández, la apostura de José Gaos), vestido de pana. Manazas. Católico.

Hacer la novela como una monografía. Publicarla como un libro de Skira. Las enormes ventajas: de un lado los anales, que permitan ofrecer la época; luego la biografía, sin rebajas: puro cuento.

Los dibujos, ¿qué me cuesta hacerlos? Con intentar copiar a Picasso o a Braque, basta. Mi inhabilidad hará la diferencia.

La idea Jusep nace con estructura narrativa y, además, formato editorial incluido. Como veíamos en el capítulo anterior, Max Aub fue, además de un profundo conocedor del terreno de las artes visuales y un aficionado del diseño editorial. El autor desplegará ambos elementos en JTC.

El libro está dividido en siete partes: “Prólogo indispensable”, “Agradecimientos”, “Anales”, “Biografía”, “Cuaderno verde”, “Las conversaciones de San Cristóbal” y “Catálogo”.

En el “Prólogo” presenta las condiciones en las que conoce a Jusep en Tlaxca, su primer asombro al descubrir de quién se trataba, cómo se decide a acometer la investigación pertinente que desarrollará en el libro y aclarando también que es escritor,

no historiador, y por ello la dificultad doble que afronta. Nos brinda además algunas pistas:

Que los deseosos de prólogo –que los hay, queriendo descubrir en él lo que un libro nunca oculta del todo, si dice algo–, se remitan al mejor: el del Quijote. No sobraría palabra si lo trajera íntegro convertido a la intención de mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee, yéndose de ojos a las reproducciones; y tantas vidas de coloristas se leen en nuestros años como Amadises en los siglos cervantinos, fiados del renombre que otorgan las altas cotizaciones en los mercados de París y Nueva York, sabiamente manejados por agentes de estas nuevas “figuras de artificio”. *Contra las copias me alzo* (1958, 18).

En el capítulo V volveremos sobre los indicios y las ironías presentes en este empezar. En los “Agradecimientos”, presenta personas de autoridad en la materia, que comienzan a “avaluar” la existencia de JTC. Entre ellos tenemos los que se mencionaban en el capítulo anterior: André Malraux, Alfonso Reyes y Jean Cassou. Mezclada con ellos encontramos a “una prima de Ana María Merkel en Dusseldorf”. En la novela, Merkel fue la compañera de JTC en París.

En los “Anales” da cuenta de los acontecimientos más significativos entre 1886, año del nacimiento de JTC, y 1914, año de su retirada a México y de la escena artística. Este procedimiento ambienta sociológica e históricamente al artista, e incluye en JTC quienes nacen y mueren en cada año, que acontece en los campos de la literatura, el teatro, las bellas artes, el progreso en general y sucesos de la época. La presencia de los Anales como componentes del libro es un elemento que es parte del canon de las monografías de arte, por supuesto no de las novelas y a Aub le interesaba usar ese tipo de estructura “ajena”. En los Anales despliega una impresionante investigación histórica, que podría catalogarse también de abrumadora. Es importante recalcar que le interesaba

sobremanera lograr el efecto creíble de monografía. Sin embargo, tanta rigurosidad y tanta información maquillaba, además, algunos “errores” que el lector percibirá o no de acuerdo con su pericia. En nuestro caso, nos llamó la atención que el poeta cubano Nicolás Guillén haya nacido dos veces, en el año 1902 y en el año 1904 (la fecha correcta es 1902). Algunos investigadores de la obra aubiana se han dedicado a comprobar cada uno de los muchos datos. Como Irizarry nos explica, Max Aub, en realidad, se toma libertades impropias de la objetividad del historiador: altera datos, fechas, y ofrece todo tipo de opiniones controvertidas en boca de sus personajes. De ahí que el apoyo histórico y la anacronía constituyan un procedimiento utilizado frecuentemente por él y, por lo tanto, es complicado afrontarlo sin sentir que el empeño es desbordante (1979, 116).

Luego desarrolla la “Biografía” del “catalán, amigo de Picasso. Alto, fuerte, colorado, al rape (...) Manazas. Católico”. Correspondiente a la “verosimilitud” de esta biografía tenemos fotografías de los padres de JTC (tomadas de los archivos de la filmación de *Sierra de Teruel*) y una foto de “Pablo Picasso y Jusep Torres Campalans, Barcelona, 1902. Foto Josep Renau”. Exactamente Renau fue el autor, pero del montaje, usando una foto de Picasso en la que se inserta un personaje anónimo sacado de una fotografía de un partido de fútbol.

El “Cuaderno verde” es el cuaderno del artista, su libreta de notas, que le fue “facilitada” a Max Aub nada menos que por Jean Cassou. Es quizás este apartado del libro donde mejor se desarrolla la tesis de Fernández Martínez sobre la recreación, en JTC, de un arquetipo de artista vanguardista. Aub supo emular de un modo impresionante

el tono tremendista, el aura, las cavilaciones del artista, y eso que se nombra “complejo de Picasso”, es decir, el creerse un genio.

“Las conversaciones de San Cristóbal” recogen los diálogos entre Aub y Jusep y es también un excelente momento en el que se recrean todos estos pensamientos del “artista”, pero en este caso del artista en renuncia a la creación y a la gloria del “genio”.

Por último, aparece el “Catálogo”. Literalmente al final del libro se incluye un catálogo: “En la prensa el presente estudio, Esteban Salazar y Chapea me manda, desde Dublín, un ejemplar del catálogo, de Henry Richard Town, que me enseñó Jean Cassou y no me envió, por su conocida aversión al correo, y, tal vez porque se trata de una joya bibliográfica” (Aub 1958, 301). El supuesto joven crítico irlandés Henry Richard Town, coleccionista también, descubre a JTC veintiséis años después de que este haya salido de la escena artística y se obsesiona con él, reúne sus obras y prepara una exposición que va a celebrarse nada menos que en una de las salas de la Tate Gallery en Londres. Sin embargo, el inicio de la Segunda Guerra Mundial le obligó a posponer su proyecto y “Una de las primeras bombas voladoras borró todo rastro de él, de su casa. Por lo visto, había enviado una colección de hojas ya impresas a Cassou y, posiblemente, algunas más a familiares suyos, residentes en Dublín” (Aub 1958, 301). El catálogo, que es una de las partes del libro, incluye la información técnica clásica de este tipo de documento: título, año de realización de la obra, técnica o medios, una pequeña descripción de la obra (práctica en desuso en la actualidad) y propietarios. Algunas de estas obras aparecen reproducidas en las diferentes ediciones de JTC, pero la supuesta colección de pintura de JTC nunca aparece completa hasta la edición crítica preparada por Fernández Martínez

que constituye el Tomo IX-A de las *Obras Completas* de Max Aub, dirigidas por Joan Oleza en 2019, editoriales Iberoamericana y Vervuert.

Aunque no es uno de los siete apartados, consideramos fundamental mencionar, en cuanto a la estructura del libro, la abundancia de notas al pie de página. Esta saturación de explicaciones y referencias bibliográficas contribuye a la idea de “rigor histórico” que Aub trata de brindarnos en esta ficción. Especialmente nos interesa visibilizar la más impresionante de ellas, la nota número 11 de los “Anales” porque, en la forma de nota, el autor desarrolla uno de los elementos más importantes de la “credibilidad” de su construcción. En la nota 11 se reproducen íntegramente tres artículos sobre JTC, con los datos de la publicación y fecha exacta. Así tenemos: “Un fundador del Cubista: Jusep Torres Campalans” por Miguel Gasch Guardia (*L’ Abat-Jour*, agosto de 1957); “Un pintor desconocido” por Paul Derteil (*Arts et Littérature*, agosto de 1957) y “Jusep Torres Campalans” por Juvenal R. Román (*El sindicalista*, París, 18 y 25 de mayo de 1956). Además de los personajes reales que avalan la existencia de JTC, Aub conoce el efecto que tienen en el lector las voces sobre el personaje en publicaciones especializadas. Este procedimiento de las voces críticas apócrifas lo veremos salirse del libro, expandirse en las exposiciones, especialmente con *Galeras*, como estudiaremos en el capítulo siguiente.

La estructura narrativa y editorial es en este caso indisolubles y altamente significantes, aunque no siempre se cumple. Como veíamos en el diario de Aub, toda esta estructura tenía también, desde su nacimiento, un diseño editorial conceptualizado: los libros de Skira.

Aún hoy la legitimidad vanguardista de Skira es insuperable. Desde los años treinta Albert Skira es el editor de la mítica revista surrealista *Minotaure* así como de los primeros grandes libros de arte con grabados originales de Picasso, Matisse o Dalí. La calidad gráfica y la excelencia formal hace de estos libros hoy “joyas bibliográficas”, como aquel primer catálogo de JTC publicado en la edición de 1958.

Todo en JTC remeda a los libros pertenecientes a la sección de arte de las bibliotecas: el formato, el tipo de ilustración, la presencia de ilustraciones en páginas de calidad superior y/o pegadas al libro, la manera de colocar datos técnicos, los anales, rematado con la textura de la encuadernación en tela con la firma del artista y una sobrecubierta a varias tintas.

Manuel Durán descubrió que “(...) en la biblioteca de la Yale University (New Haven), aún se incluye una ficha en el fichero referente a un artista catalán llamado Jusep Torres Campalans, cuyo biógrafo es Max Aub. El fenómeno de la credibilidad de Campalans es un fenómeno sin precedentes dentro de las biografías imaginarias” (Durán 1975, 65; citado por Fernández Martínez 1994, 378). Este es quizás uno de los ejemplos más elocuentes de éxito de credibilidad buscado por Aub en el formato estructural y editorial de JTC.

Mucho se ha escrito sobre el formato sui géneris de esta novela. El investigador de la obra aubiana, Ignacio Soldevila Durante, considera que el modelo exacto del libro es el volumen *Picasso*, de Maurice Raydal, colección *Le gout de notre temps*, Skira, 1953, que se encontraba en la biblioteca mexicana de Aub (Soldevila 1973, 151). Sin

embargo, Fernández Martínez considera que en lugar de un modelo único Aub fusionó varios modelos de los que tenía en su amplia colección de libros de arte. De ella proviene la descripción más completa que hemos encontrado:

La idea global es la monografía (estudio de un tema o un artista muy concreto, mas el escritor también cuida la edición, embelleciéndola con unas ilustraciones que hacen que el libro entronque con la tradición del denominado libro de artista. Para remate añade un catálogo, que se corresponde con la exposición de las propias obras de Campalans. De modo que se puede considerar la novela un híbrido que mezcla tres modelos diferentes de libro, cada uno con su personalidad y su historia: la monografía artística, el libro de artista y el catálogo de exposición (Fernández Martínez 2019: 52).

El excurador del Centro de Arte Reina Sofía, Fernando Huici, considera que esta novela es un diálogo con toda la constelación de libros que conforman el paradigma bibliográfico de la vanguardia como los escritos de Apollinaire, Gris o Gleizes sobre el cubismo y las monografías escritas por Gertrude Stein, entre otros. Huici la define, además, utilizando un término visual que nos resulta sumamente evocador: novela-trampantojo (Huici 18). El *trompe l'œil* es un efecto desarrollado por pintores y arquitectos que engaña a la consciencia sobre la naturaleza ilusoria de lo representado. JTC confunde y alegra a los sentidos en esa mezcla erudita entre figuración y realismo, entre tiempos históricos, entre casas editoriales, entre documentación y ficción. A ello, esta investigación considera necesario añadirle el trampantojo entre libro y propuesta artística. En el Capítulo IV veremos como ese trampantojo se agranda, se expande fuera de la novela para ser una obra de arte trampantojo.

La interdependiente estructura narrativa y editorial ideada por Aub, como hemos intentado visibilizar en este capítulo, no es un capricho editorial sino esencia constitutiva de JTC. Desafortunadamente esta condición no se mantuvo fuera de la directa supervisión de su autor. Como declara Luermo:

Triste es reconocer que la característica tensión entre forma y contenido caerá paulatinamente tras la publicación de Doubleday: a partir del episodio estadounidense, la historia de las ediciones de la obra será en gran medida la historia de una erosión, de un desdibujamiento quizá entre otras razones porque el dispositivo escénico no volverá a formar parte del complejo Campalans (...) (92).

Con “dispositivo escénico” Luermo se refiere a las exposiciones (Galerías Excélsior, 1958 y Bodley Gallery, 1962) que fueron parte de JTC en su esencia y que serán estudiadas en el capítulo siguiente.

Como también explica Fernández Martínez las ediciones subsiguientes “siguen un formato de bolsillo que no tiene nada que ver con el lujo de la edición mexicana de 1958, la francesa de 1961 o la inglesa de 1962” (1996, 825). Las tres ediciones anteriores a esa erosión fueron Fondo de Cultura Económica, 1958; Gallimard, 1961 y Doubleday, 1962. Solo estas tres ediciones, tanto por estructura como por los dibujos presentes en cada una, fueron las utilizadas por Fernández Martínez como las fuentes cotejadas para su Edición crítica, Iberoamericana / Vervuert, 2019. En el formato de bolsillo de la novela, que tanto abunda, no existe el cuidado puesto por Aub en la maquetación, las lujosas carátulas, se han disminuido (eliminado en algunos casos) la presencia de imágenes, el color, con lo que básicamente se ha mutilado la obra de Aub.

Del mismo modo que a un óleo sobre lienzo no se le puede cortar un pedazo para que quepa en nuestra sala, JTC no debió ser nunca “recortado” para funcionar en un formato editorial otro que no es parte del editorial ideado por Aub, que tiene la misma significación que los colores, el tamaño, la técnica en cualquier obra visual.

La forma-contenido es interdependiente en estas tres ediciones, así como son imprescindibles, además, las exposiciones de obras de JTC en las Galerías Excelsior de México, 1958 y en la Bodley Gallery de Nueva York, 1962. Ambos eventos están relacionados con la primera y la tercera edición; esta última, a su vez, usa elementos publicitarios desarrollados en la segunda edición. Estos sucesos, que expanden el trampantojo aubiano, son un todo que conforma el carácter formal sine qua non de la propuesta artística JTC. A estas exposiciones, y a su relación con las tres ediciones antes mencionadas, se dedicará el capítulo siguiente.

CAPÍTULO IV

CONFUSIÓN EN LA GALERÍA

El concepto editorial de Max Aub tuvo el privilegio de realizarse por vez primera bajo la dirección del maestro impresor y editor A. A. Stols. El holandés llega a Latinoamérica en 1951 donde trabaja para la UNESCO en Ecuador, Guatemala y México. Stols arriba a nuestro continente siendo un editor europeo reconocido por su atractivo uso de la tipografía y el diseño, con una carrera de más de 550 libros publicados.¹¹

El sello a cargo de la publicación de los primeros 2000 ejemplares de JTC, en junio de 1958, fue el Fondo de Cultura Económica, el más prestigioso en el país latinoamericano entonces. No obstante, como se ha mencionado en varias ocasiones JTC es más que un libro, y en junio/julio de 1958 se desarrolla en toda su complejidad.

A Max Aub no le bastó con crear a Jusep, con pintar él mismo las obras y publicarlas en el libro, ni con imitar el formato de monografía y libro de artista combinados. No le bastó la confusión editorial, la confusión dentro del formato del libro. Por vez primera (que tengamos noticia) un apócrifo abandona el espacio de la publicación y sale a la vida como lo hizo JTC. Aub tiene la distinción de llevar el apócrifo a la categoría de simulacro artístico.

En la postal de invitación, junto a una de las ilustraciones del pintor JTC (*Retrato de Max Jacob*) puede leerse: “Con motivo de la publicación del libro de Max Aub, *Jusep*

¹¹ A. A. M. Stols, [https://en.wikipedia.org/wiki/A. A. M. Stols](https://en.wikipedia.org/wiki/A._A._M._Stols), 25 de abril de 2020.

Torres Campalans (Colección Tezontle, Fondo de Cultura Económica) las Galerías Excélsior -Reforma 18- le invita a la exposición de sus obras el miércoles 2 de julio, a las 19: 30”.¹²

No se trata solo del catálogo elaborado por Henry Richard Town, el crítico inglés, para la frustrada exposición en la Tate Gallery de Londres, y que forma parte del libro. JTC tendrá su propio catálogo exterior al libro circulando por la Ciudad de México, tendrá la exposición de sus obras en una galería y tendrá todo el material publicitario y crítico anterior y posterior al evento, como corresponde a lo que se conoce como un evento de presentación de un artista en el “mundo del arte”.

Una selección de las 58 piezas pintadas por Aub para ser incluidas en la primera edición del libro se expone en las Galerías Excélsior. La participación de *Excélsior* (que se convierte en un personaje más de JTC) resultó fundamental para la realización factual de esta propuesta. Recordemos del capítulo II que Aub era un colaborador habitual de este significativo medio de prensa mexicano. Además de brindar su espacio de galería, desde las páginas de este periódico se desarrolló un enorme despliegue publicitario desde un mes antes a la apertura de la muestra, comenzando el 1 de junio. A continuación, reproduciremos algunos fragmentos de los artículos más significativos.

¹² Esta postal es reproducida en el catálogo de la exposición *Jusep Torres Campalans: Ingenio De La Vanguardia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 13 de junio a 23 de agosto de 2003*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 26.

Excélsior, “Será leído un libro sensacional”, 1 de junio de 1958:

La existencia de Campalans, hasta ahora conocida por unos cuantos ortodoxos de la pintura, será, al hacerse pública y notoria en este libro, una de las imágenes más desquiciantes del arte moderno, pues Campalans fue al mismo tiempo el crítico más veraz y terrible de su generación, la de Picasso.¹³

Por la nota del 7 de junio, sabemos que Aub hizo una lectura publicitaria de fragmentos del libro antes de presentar las pinturas, también en Galerías Excélsior. En esta nota leemos: “La importancia de este libro será conocida en pocas semanas, ya que de él se hará una impresión sin precedente, pues se trata de una edición de arte que contiene reproducciones de la pintura de Jusep Torres Campalans (...)”.¹⁴

Nota “Exposición de Campalans”, del 28 de junio, junto a una reproducción del cuadro *El pintor*, autoría de Jusep:

Las pinturas que se exponen -algunas son retratos de personajes célebres entre los que figuran algunos mexicanos- fueron rescatados milagrosamente y serán puestas en venta en las Galerías Excélsior para la creación de un fondo a la memoria de ese extraordinario cuanto desconocido artista.¹⁵

Un día antes de la inauguración, 1 de julio, “Informe especial. Pintor entre los chamulas. Vida de Jusep Torres Campalans en la mente de Max Aub”¹⁶, por Ramírez de Aguilar. Este es el primer artículo que posee firma, los anteriores aparecen como artículos de la redacción:

¹³ *Excélsior*, 1 de junio de 1958, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

¹⁴ *Excélsior*, México, 7 de junio de 1958, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

¹⁵ *Excélsior*, México, 28 de junio de 1958, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

¹⁶ Los chamulas son el grupo indígena más numeroso del estado de Chiapas en México a donde se va a vivir Jusep en su exilio. Allí entre los chamulas el otrora pintor vivió como uno más, dedicándose a lo que llamaba “el mestizaje”, tener hijos.

Max Aub investigó sobre Campalans en Europa. Y descubrió algo que lo dejó sorprendido: Jusep Torres Campalans, junto con Picasso y muchos otros, fue uno de los iniciadores del cubismo. Su nombre es todavía recordado por quienes auspiciaron el movimiento y sus cuadros eran guardados por los coleccionistas. Todos lo consideraban muerto.¹⁷

El 2 de julio, recordando que la inauguración será esa misma tarde: “Escritores y artistas (...) están desconcertados por lo que se considera el hallazgo más sorprendente de la historia de las artes plásticas del siglo XX. La inauguración será hoy a las 19: 30 en las Galerías Excélsior, Reforma 18”.¹⁸

De una lectura cronológica de los textos vemos un desplazamiento de protagonismo del libro (donde la exposición funcionaba como material acompañante en la presentación) hacia el protagonismo de la exposición (donde el libro es material investigativo acompañante, la historia detrás de las piezas).

Merece la pena volver sobre la nota 11¹⁹ que se mencionaba en el acápite anterior, donde Aub reproducía textos críticos enteros a sabiendas del efecto que tiene la presencia en publicaciones en la legitimidad de los artistas. Ahora bien, si los textos críticos logran dar un efecto de realidad y legitimidad impactante dentro de un libro, imaginemos que ocurre cuando salen a los espacios de opinión real cuando circulan por la ciudad y en el

¹⁷ *Excélsior*, México, 2 de julio de 1958, “Informe especial”, por Ramírez de Aguilar, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

¹⁸ *Excélsior*, México, 2 de julio de 1958, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

¹⁹ Se trata de la nota número 11 de los “Anales” porque, en la forma de nota, el autor desarrolla uno de los elementos más importantes de la “credibilidad” de su construcción. En la nota 11 se reproducen íntegramente tres artículos sobre JTC, con los datos de la publicación y fecha exacta. Así tenemos: “Un fundador del Cubista: “Jusep Torres Campalans” por Miguel Gasch Guardia (*L' Abat-Jour*, agosto de 1957); “Un pintor desconocido” por Paul Derteil (*Arts et Littérature*, agosto de 1957) y “Jusep Torres Campalans” por Juvenal R. Román (*El sindicalista*, París, 18 y 25 de mayo de 1956).

medio de prensa de mayor prestigio de esta. Un elemento que nos interesa visibilizar es que tanto los textos sobre JTC presentes en el libro como los textos que salen a la maquinaria publicitaria real, tienen ese tono epatante y grandilocuente. JTC no se “retrata” en el libro ni se lanza a exponer como un artista más, ¡JTC es uno de los fundadores del cubismo! ¡Y su descubrimiento revolucionará la historia del arte moderno! En ese mismo sentido, algo en lo que insisten también los textos publicados en *Excélsior* es en la calidad editorial del libro, que es también admirable, resaltando su esmerado cuidado, las reproducciones de cuadros presentes, aspectos que no son meros aditamentos, sino parte fundamental de la propuesta ideada por Aub.

Todo en JTC (la edición del libro, la publicidad asociada teniendo en cuenta las fechas, el tipo de texto, la invitación, el catálogo) participa de un sentido de excelencia, de belleza, de impacto, asociado al arte. Consideramos que, de la misma manera que el concepto editorial, este aparato publicitario anterior y posterior y las exposiciones son parte esencial de JTC.

Dos días después de la inauguración, el 4 de julio, *Excélsior* declara que la inauguración ha sido todo un éxito y cita nombres de importantes escritores, críticos y pintores que asistieron a la muestra (Dolores 1996, 826). De nuevo vemos el recurso de legitimación mediante la importancia de personajes reales que, conscientes o no, se vuelven parte de JTC.

El 8 de julio se publica una entrevista a Max Aub en *Excélsior* bajo el título “Revuelta”. El español repite en sus declaraciones la misma ambigüedad que encontramos en el “Prólogo indispensable”, así como la referencia al Quijote como

modelo: “El humor es la expresión más definida del arte. Nada en literatura como Rabelais, Swift y Cervantes (...) toda la pintura moderna que vale tiene un fondo de humor, y de crítica social”.²⁰

El 11 de julio *Excélsior* celebra:

Se agota el libro del Sr. Jusep Torres Campalans. Un éxito de librería sin precedente, ya que se trata de un libro de arte y de regular precio -sesenta pesos-, es el que ha obtenido en Galerías Excélsior la obra de Max Aub, editada por el Fondo, a todo lujo, y que lleva el título: *Jusep Torres Campalans*.

La extraordinaria historia de este artista -a quien ciertos supuestos “conocedores” restan vigencia creadora no obstante que sus obras están expuestas, y a la venta, en la misma Galerías- se ha convertido, de la noche a la mañana, en el tema central de todas las conversaciones intelectuales.²¹

Si *Excélsior* dijo lo cierto, se trataría de la venta, en nueve días, de 2000 ejemplares (según la solapa de la primera edición del Fondo de Cultura Económica). Si este dato de ventas es fidedigno o no escapa a nuestro conocimiento actual, pero consideramos que tampoco es lo importante. Sea cual fuese el caso lo significativo es que este dato se convierte en “real” desde que lo declara la prensa, tan real como todo en JTC.

El 12 de julio también desde *Excélsior* (y por supuesto en complicidad con Aub) Francisco Zerdejas declara, sin embargo, que hubo un engaño... que las pinturas no fueron hechas por el Sr. Jusep Torres Campalans, ¡sino por Malraux!

La exposición en la capital mexicana duró exactamente diez días, del 2 al 13 de julio, durante los cuales se vendió el libro (o se agotó) y (según la prensa) se vendieron

²⁰ “Revuelta (Entrevista a Max Aub)”, *Excélsior*, México, 8 de julio de 1958, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

²¹ *Excélsior*, México, 11 de julio de 1958, Archivo-Biblioteca. Max Aub.

varios de los cuadros. El mismo día en que el evento cierra, el 13 de julio, en el suplemento de *Novedades, México en la cultura*, finalmente se declara lo “real” en el asunto. El artículo “Las alegres bromas de dos pintores catalanes hacen reír al mundo” dedicado a Dalí y a JTC, revela que el personaje fue inventado por Aub quien es, además, el autor de los cuadros.

Sin embargo, el mismo día, en el mismo suplemento en que se publica la “verdad” sobre JTC también se reproducen las notas críticas sobre el artista catalán, creadas por Carlos Fuentes y Jaime García Terrés. Estos entonces jóvenes escritores, frecuentes visitantes de las tertulias de Aub en Euclides 5-3, son personajes, esta vez por iniciativa propia, de uno de los episodios más fascinantes de la propuesta JTC.

Fuentes y García Terrés, entendiendo y emulando la esencia de JTC, se suman a ella mediante la re-creación de voces críticas sobre el pintor y su obra que luego serán conocidas como *Galerías*. Se agregó, por ese medio, al aval del artista catalán, las “voces” de los intelectuales, escritores y pintores: Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Leopoldo Zea, David Alfaro Siqueiros, Juan Soriano, José Alvarado, J. Torri, Guadalupe Amor, José Luis Martínez, Xavier Icaza, Octavio Paz, Osvaldo Tamayo, Raúl Villaseñor, Jorge Portilla, J. G. T, Alfonso Junco, Aldo Baroni, Carlos Pellicer, Justino Fernández y Jorge Carrión. Estas notas críticas que se publican íntegramente en el volumen: *Max Aub: Museo de Bellas Artes, Valencia del 18 de enero al 21 de mayo del 2000*, merecerían un estudio aparte por la riqueza literaria y como documento ficcional pero fidedigno de la élite intelectual y cultural mexicana de la época. Fuentes y García Terrés imitan a la perfección el tono de sus “personajes/críticos de JTC”, sus enfoques, sus puntos de vista

sobre el arte (algunos en abierta confrontación con el enfoque estético practicado por el pintor catalán), la política y otros intereses. En ese sentido es (como la novela JTC sobre la vanguardia parisina) una impresionante narración cultural sobre el México cosmopolita de los años cincuenta.

En 1973 Jaime García Terrés rememoraba cómo surgió la idea:

Vino al mundo Jusep Torres Campalans. No cupo bautizo porque su autor nos lo entregó ya maduro y artista con un impresionante curriculum vitae. Al fin de consumir la ficción Max confeccionó y desplegó en una galería las pinturas apócrifas de su personaje; y a la exposición concurrieron los críticos y espectadores consabidos. La gente compraba los cuadros. Fuentes y yo sorprendimos a uno de los teóricos de mayor fama local en el momento en que analizaba influencias y ponderaba -muy circunspecto- simetrías. Al punto decidimos falsificar una serie de textos alusivos al pintor imaginario, atribuyéndolos a firmas genuinas en boga. Un suplemento literario acogió sin dificultad nuestros engendros en la primera plana. Y se armó la de Dios es Cristo. Max reunió las parodias y las editó en un folleto de lujo, titulado: *Galeras*.²²

Evidentemente Aub estaba en exceso complacido con la ocurrencia de sus jóvenes homólogos, no solo por la redición en forma de folleto de lujo sino porque las supo utilizar muy bien posteriormente para reavivar la esencia de realidad/ficción de esta obra. Cuando tuvo la oportunidad de publicar la novela por vez primera en España (Lumen 1970) utilizó fragmentos del supuesto texto de Octavio Paz y del mismo Carlos Fuentes (quien falsifica una novela propia) como textos de solapa. Además de propia letra escribe:

Los editores españoles de este libro quieren que puntualice el estado de la cuestión de la existencia de JTC a estas alturas. Lo hago ya sin mucha ilusión.

²² García Terrés, *Cuadernos Americanos*, México, Núm. 1, marzo-abril 1973: 69-70. Citado por Fernández Martínez 1994, p. 339.

Hace doce años, a raíz de la edición mexicana, se publicó un folleto en el que Jaime García Terrés (luego embajador en Grecia) y Carlos Fuentes recogieron las opiniones de muchas personas, algunas de las cuales habían conocido al interfecto. David Alfaro Siqueiros, pintor famoso y fallido asesino de Trotski, aseguró, en el periódico más importante de México, que había conocido personalmente en París al protagonista de mi libro (puedo enviar fotocopias del artículo a quien lo desee). Cuando apareció la excelente edición francesa, Jean Cassou, entonces director del Museo de Arte Moderno de París escribió en un folleto de las ediciones Gallimard que sólo yo era capaz de haber escrito esa biografía. Luego han surgido dudas. (Prats Rivelles 60).

El notable profesor y crítico literario Juan Luis Alborg relata:

Escribí al propio Max Aub preguntándole [si JTC era verdad o ficción]; pero no me dio respuesta concreta, como yo pedía. Se limitó a remitirme un folleto de presentación para la edición francesa, firmado por Jean Cassou, que tampoco me sacó de dudas (Soldevila 153).

Más adelante veremos el texto de Siqueiros y el de Cassou pero lo que nos interesa ahora visibilizar con ambas citas es la intención de Aub de mantener el simulacro completo que constituye JTC y su utilización de estos textos adicionales, ajenos al libro en sí, para lograrlo.

Dolores Fernández Martínez en su tesis doctoral dedica el Capítulo IV a estos “equivocos” que llevan a lo que ella llama “la expansión del mito” y declara (refiriéndose sobre todo a los primeros acercamientos a JTC si tenemos en cuenta que se trata de una tesis fechada en 1994): “En general los errores abundan en casi todas las reseñas. Más de las falsedades inherentes a la inmediatez del mundo periodístico la mayoría se deben al desconocimiento que aún hoy tenemos de la figura y la obra de Max Aub, desconocimiento que se extiende al conjunto de los exiliados” (368). Esta situación es absolutamente comprensible ante una propuesta como JTC. Si en la propia naturaleza

“cerrada” del libro y de la biblioteca como institución encontramos mezclas y confusiones de géneros, que no podría pasar cuando, además, tenemos exposiciones de arte, con la presencia física de las pinturas, reseñas anónimas y artículos de opinión de intelectuales de gran renombre circulando en la prensa y en folletos. No se trata solo de que el libro posea una erudición artística real del tipo de los mejores libros de investigación artística, de que en su interior hablen con y por Jusep figuras de la talla de Jean Cassou, o de que, en su estructura narrativa, edición e impresión presente los elementos reconocibles de la monografía y el libro de artista. Se trata, además, de que toda esa estructura asociada al mundo del arte también ocurre en el espacio exterior al libro, en el espacio de lo “real”. A ello se le suma la impresionante cantidad de reseñas y textos posteriores a raíz de la exposición mexicana y de la estadounidense (que veremos más adelante).²³

A continuación, se hará un rápido recorrido por los textos más relevantes dentro de ese proceso de llevar a JTC al mundo de lo “real”, porque resulta imposible en este espacio reunirlos todos. Nos interesa desarrollar primero la idea de que, a diferencia de la opinión de Fernández Martínez, creemos que estos “equivocos”, primero conscientes y luego productos del reciclaje de la información no son tales y el mito no es mito, sino parte de la esencialidad ambigua de JTC. No hay una verdad o una puridad identificable con el libro, el libro es uno de los componentes de JTC y Aub es el autor principal, pero

²³ Esta investigación en un inicio también sorteó varios problemas para, primero, procesar la cantidad de textos a revisar y, segundo, para distinguir entre datos factuales y datos artísticos o literarios. Por ejemplo, en un inicio asumimos que Octavio Paz había prestado su voz para participar de JTC y en realidad se trató de un enredo incluso más interesante, del coro de voces creado por Fuentes y García Terrés.

no el único. Toda la realidad externa hacia la que sale el libro a su vez lo inunda y penetra en él, así como todos los autores y actores que participan, convocados por Aub, por iniciativa propia o sin consentimiento, enterados o engañados.

El mismo 13 de julio, día en que en *Novedades* se aclaraba quién era el verdadero autor de las pinturas, *Excélsior* publica el texto de Siqueiros que anteriormente menciona Aub con el siguiente titular: “Torres Campalans era malísimo, dice Siqueiros. Afirma que sí existió el pintor que fue descubierto por Max Aub”:

Yo conocí a Campalans en el París del año 1919 y lo traté íntimamente en el transcurso del 20 al 21. Conviví con él y puedo afirmar que Diego Rivera lo veía entonces con frecuencia. Orozco llegó a olerlo en su última época. Lo seguí en años posteriores. Lo despedí en su viaje a México y no dejé de observarlo en nuestro país. Me consta que se refugió en Chiapas, pero falta por decir que allí no se quedó pues, por una parte, llegó hasta la Tierra del Fuego y, por la otra, hasta Alaska.

(...) No lo inventó Max Aub. Lo retrató genialmente. Ese pintor Campalans, es una amarga realidad histórica y no una simple ficción.²⁴

Siqueiros en realidad está aprovechando a JTC como pie forzado para su arenga en contra de la escuela vanguardista parisina, del *l'art pour l'art*, tan diametralmente opuesta a la orientación ideológica del muralismo mexicano. Continúa: “El Jusepe Torres Campalans de Max Aub, conducido inevitablemente hasta el ostracismo chiapaneco y ante el suicidio inevitable de todo esteta bohemio y anarquista, es precisamente el ejemplo vivo de lo que no deben ser ni en la teoría ni en la práctica los pintores del

²⁴ Jesús M. Lozano, “Torres Campalans era malísimo, dice Siqueiros. Afirma que sí existió el pintor que fue descubierto por Max Aub”, *Excélsior*, México, 13 de julio de 1958, Archivo-Biblioteca Max Aub.

México realista, heroico, monumental”. Siqueiros estaba claramente ironizando sobre el hecho de haber conocido a Jusep, pero el titular extrajo la parte epatante del asunto y logró el efecto contrario, legitimar la existencia del catalán.

En muchos textos posteriores puede leerse que Siqueiros corroboró la existencia de Jusep. Y ese es también el sentido en que lo usó Aub en la cita anterior. Ejemplo de la proliferación textual son los nuevos textos generados en respuesta al de Siqueiros; entre ellos está el de José Alvarado quien comenta: “(...) y sucede algo curioso: quien debería tener enemigos es Jusep Torres Campalans; pero quien los tiene es el libro donde se relata la mistificación”.²⁵ Alvarado da vida a Jusep fuera del libro, nuevamente.

Y en esa misma entrega del *Excélsior*, correspondiente al 20 de julio de 1958, en que sale el anterior texto citado de José Alvarado, se encuentra uno de los textos más famosos sobre JTC, el de la crítica de arte española, exiliada en Ciudad de México, Margarita Merkel. El texto “¡Respeto al arte!” es de una disfrutable vehemencia.

Esa broma de pésimo gusto, hecha a cuenta del lanzamiento publicitario de una monografía con procedimientos hasta ahora reservados a productos comerciales baratos (y lo más lamentable en el asunto es que una editorial tenida por tan seria como el Fondo de Cultura Económica se prestara a ese género de publicidad); esa broma, decimos, cuyos autores solo han demostrado una cosa: su absoluto desconocimiento del fervor que supone la creación de una obra de arte y su falta de respeto a la misma, siquiera habrá servido para que volvamos la mirada hacia aquellos pintores “utilizados” para pretender dar vida a la entelequia de un pseudopintor catalán nacido de ese afán publicitario y de esa ya apuntada falta de respeto al arte.²⁶

²⁵ Alvarado, José. “Corrector Menor”, *Excélsior*, México, 20 de julio de 1958. Cita tomada de Fernández Matínez, 1994, p. 338.

²⁶ Merkel, Margarita. “Respeto al arte”, *Excélsior*, México, 20 de julio de 1958. Reproducido en Aub, Max, and Centro de arte Reina Sofía (Madrid). *Jusep Torres Campalans: Ingenio de La Vanguardia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 13 de junio a 23 de agosto de 2003*. Sociedad Estatal De Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 137-138.

Merkel asumió todo el despliegue publicitario y lo que ella llama “superchería” como una burla a la vanguardia artística. En cierto sentido creemos que tenía razón, pero no es exactamente contra la creación la burla, sino contra la grandilocuencia de ese Arte en mayúsculas, que más que hecho por los artistas es hecho por esa burbuja conocida como “mundo del arte”. En ese gran aparato entra el despliegue publicitario, editorial, y el endiosamiento del artista y su obra, elemento que puede percibirse en el propio tono del texto de esta crítica. Resulta además interesante que la crítica de arte no arremeta contra el periódico *Excélsior* (desde el que ella escribe), sino contra el Fondo, cuando en realidad el medio principal de difusión de JTC fue *Excélsior*, tanto por ceder su espacio galerístico como por la publicidad anterior y posterior a la exposición.

Max Aub fue, además, entrevistado en varias ocasiones a propósito de JTC por medios de prensa mexicanos, pero “el mito” sobrepasó con creces el territorio azteca. Se publicaron reseñas en Buenos Aires (1959) y Santiago de Chile (1960) ya con conocimiento de la naturaleza de la obra.

En 1961 vuelve a avivarse la opinión pública con la publicación de la edición francesa del libro. Recordemos del Capítulo II el papel central que jugó Malraux (ministro francés de Asuntos Culturales en aquel entonces) en impulsar el libro hacia la sofisticada editorial Gallimard. El lanzamiento de la segunda edición de JTC no estuvo acompañada de una exposición, pero sí de suficientes elementos artísticos para ser incluida en la trilogía que representa a JTC como propuesta de arte.

La edición de lujo de Gallimard consistió en 250 libros no venales numerados y otros 5000 ejemplares numerados. Lo que caracteriza a un volumen “no venal” es su naturaleza de ejemplar especial, no para su venta masiva, y pueden considerarse objetos únicos, limitados. Además de ellos, los otros 5000 ejemplares (en el caso del Fondo fueron 2000) también estaban numerados. Este tipo de tratamiento es típico del arte, de los grabados que son ediciones limitadas, también conocidos como originales múltiples, como de los libros de artistas de mayor relevancia que traen en su interior reproducciones de calidad e incluso grabados propiamente dichos.

Además de ello, la edición de Gallimard dobla el número de viñetas insertadas en el cuerpo del texto, y las pinturas y dibujos que en la edición de 1958 se intercalaban con la narración a lo largo del libro, en este caso se reúnen en un catálogo de tamaño menor al libro, adherido a la guarda posterior del libro. Este catálogo “Catalogue de l’exposition Jusep Torres Campalans, Juillet 1958, Mexico”, remite inequívocamente a la realidad de la exposición mexicana y además por el tamaño menor y material de calidad superior de las hojas, a pesar de estar pegado al libro tiene una naturaleza exenta que le otorga a la vez al libro un carácter objetual, formal. En este catálogo se reúnen 52 de las 58 obras del volumen mexicano.

Además del inmejorable prestigio de Gallimard, otra de las grandes influencias en el éxito de JTC en Francia fue el texto de presentación, salido de la pluma de Jean Cassou. Si recordamos la cita anterior de Juan Luis Alborg, el texto de Cassou no lo sacó de dudas. Esto sucede justamente porque el escritor, crítico de arte, poeta y en ese momento director en funciones del Museo Nacional de Arte Moderno de París practica en

el texto una ambigüedad exquisita, de modo que recuerda el “Prólogo indispensable” de la novela. Consideramos la siguiente frase de Cassou como una de las más elocuentes de la naturaleza de JTC: “Y todo se ilumina para nosotros desde que admitimos que Campalans es tan posible como Picasso y Picasso tan hipotético como Campalans”. Cassou concluye con este halago: “Lo repito: este libro fantástico y que recoge tantos vertiginosos problemas, este libro problemático, tan prodigiosamente excitante para el espíritu, tan espiritual, no podría haber sido escrito más que por un español, es decir, por un compatriota de Cervantes y de *Don Quijote*” (Cassou, Jean, en Aub, 2019: 494).

Nótese el recurso de dar vida a Don Quijote fuera de Cervantes, de su personalización, no es el *Don Quijote* de Cervantes como frase común, sino que son Cervantes y Don Quijote. Recordemos que también en el prólogo del libro, Aub remitía al prólogo del *Quijote*.

Aub responde con necesaria modestia, pero aprovechando para extender el punto y explicar sus intenciones:

No tengo, desgraciadamente, los medios de Cervantes. Al querer dar un golpe mortal a las novelas de caballería, al lograrlo, Cervantes creó un tipo inmortal. Más modesto, Torres Campalans no logrará ridiculizar definitivamente las monografías pretenciosas consagradas a los pintores, ya sean famosos o desconocidos. Pero podemos conservar un punto de comparación con Cervantes. Usted recordará un capítulo famoso de Don Quijote donde el cura está encargado de expulsar de la biblioteca del hidalgo los libros de caballería que son la causa de su locura. Ahora bien, le puedo afirmar que, si Torres Campalans hubiese tenido el mismo trabajo en una biblioteca de arte moderno, hubiese condenado al olvido una buena cantidad de libros que no son, de hecho, más que prospectos de propaganda impresos para la mejor venta de ciertos productos de falsificación, pero que hubiera salvado los consagrados a Picasso, por ejemplo... (Coufon, 1961, citado por Fernández Martínez 1994, 348).

El texto de Cassou aparece en marzo de 1961 en el *NRF Bolletín*, casi un año antes de su salida de imprenta comienzan los anuncios sobre la edición francesa de la novela. Además de ello el texto se publica en un folleto de presentación a cargo de Gallimard y parte de este se reproduce en la primera edición española, de 1970.

JTC suscitó numerosos textos en Francia. La diferencia en este caso es que no se trató de crear ficciones sino de estudiar conscientemente su naturaleza y de este modo podríamos agregar, que de celebrarla. Aunque hubo presencia de noticias sobre JTC en los diarios masivos fue mayor su impacto en revistas especializadas y dentro de la élite intelectual parisina.

Su éxito fue tanto que, en julio de 1963, se anuncia una edición en Italia, de la editorial Mondadori, traducida por Giuseppe Cintioli. Este anuncio a su vez conllevó a abundantes reseñas periodísticas en Italia. Así mismo aparecen artículos en revistas de Río de Janeiro, Lisboa y Alemania (Fernández Martínez 1994, 358-360).

En 1962 ocurrió un hecho fundamental en la propuesta JTC: la aparición de la edición norteamericana del libro por Doubleday & Co., y la exposición de Campalans en la Bodley Gallery, 223 East 60th Street, NYC.

En los archivos de la Fundación Max Aub pudimos acceder a la correspondencia entre los norteamericanos y Aub mediante la cual pretendemos reconstruir la historia de la muestra. El intercambio se inicia en mayo de 1961 en idioma francés con la oficina en París de Doubleday & Co., pero rápidamente se traslada al inglés. Por supuesto de ahí asumimos que el éxito de la edición de Gallimard fue lo que llevó al interés norteamericano.

La primera mención a la exposición en EE. UU. la encontramos en una carta de Herbet Weinstock (traductor del volumen al inglés) a Aub, con fecha del 1 de febrero de 1962. La proposición partió del norteamericano:

This [el derecho de reproducción de las imágenes] brings me to an idea on which I would like your opinion. Do you have in your present possession any or all of the paintings? If you do, and if I could arrange an exhibition of them here in New York at a regular art gallery at the time of the publication of the book, would you be willing to lend them for this purpose? I think that this would give the book a tremendous impetus and would also be extremely entertaining.

We had been somewhat puzzled as to exactly how to present this book. Certainly, we do not wish to label it like a hoax. On the other hand, we cannot publish it in such a way as to seem to be trying to defraud buyers and readers. To my great delight, I believe that we have found exactly the right tone in the *NRF Bulletin* for November 1961, in the quotation from Jean Cassou.²⁷

A esta propuesta Aub responde de inmediato, el 6 de febrero:

Referente a la exposición estoy de completo acuerdo. Tengo algunos cuadros, otros están en posesión de amigos, otros se vendieron a la salida de la edición mexicana. Los cuadros se vendieron con un ejemplar del libro a un precio bastante remunerativo. Otros se vendieron en el extranjero y no me será posible conseguirlos, pero puedo volver a hacerlos sin menor dificultad.²⁸

Aub más adelante le comunica a la editorial que podrá reunir unas cuarenta piezas entre acuarelas, gouaches y dibujos que estarían a la venta por un precio de entre 250 y 500 dólares, “excepto la veintena que tiene ya dueño”.²⁹

²⁷ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 23.

²⁸ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 25.

²⁹ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 27.

Doubleday va manteniendo al tanto a Aub sobre sus negociaciones para conseguir una galería para la muestra. En principio iba a ser Isaacson Gallery pero se malogra el contrato y entonces entró en juego la Bodley Gallery. Es incluso más impactante este caso de la exposición neoyorquina, porque se trata de una galería de arte en puridad, no como en el caso de las Galerías Excelsior, asociadas al medio de prensa. En la Bodley Gallery entonces había recién expuesto Andy Warhol y había obras de este y de Max Ernst colgadas a la vez que se exponían las piezas de Campalans.³⁰

En una de las cartas de Aub encontramos asomada la vanidad y el placer del pintor que siempre quiso ocultar:

(...) he vuelto a mis buenos tiempos del año 57 cuando escribí la novela, fabricando “remakes” que, a juicio de algunos entendidos superan los anteriores, con lo cual la Isaacson Gallery podrá vender, cosa que le será imposible hacer con los de propiedad particular. En total pienso enviar unos cincuenta cuadros pequeños.³¹

Recordemos del capítulo I a ese Aub de la caja de tintas y el cuaderno haciendo dibujos por disfrute, así como, a pesar de que declarase en varias ocasiones que nunca pintó antes de JTC, las referencias a varios dibujos suyos. Sin dudas el español adoró esta propuesta. Podría haber enviado la veintena de piezas hechas, pero no. Justificado en la idea de que la galería pudiera venderlas, se volcó al disfrute de pintar. De las cuarenta y luego cincuenta obras que anuncia que enviará, termina mandando a Nueva York ochenta

³⁰ Rosell, María. “Estudio Introductorio”. Aub, Max y Juan Oleaza *Obras Completas. IX-B Luis Álvarez Petreña y Juego de Cartas*. Edición crítica y estudio de María Rosell. Generalitat Valenciana, Conselleria De Cultura i Educació, Direcció General Del Llibre, Arxius i Biblioteques, 2019.

³¹ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 31.

y tres piezas. Cuando las envía le pregunta al editor norteamericano: “Después me dice que le parecieron las piezas...”³²

¿Cómo justifica la presencia de estas piezas que no están incluidas en la investigación de la novela, cuando por demás en esta se declara cuán difícil fue encontrar dichas obras, luego de tantos años de olvido de la figura de Jusep? Aub escribe una nota para ser incluida en el catálogo neoyorquino. En esta explica que las repercusiones de las ediciones mexicana y española le hicieron llegar nuevas noticias sobre Jusep de parte de la familia de Ana María Merkel, a quien agradece el envío de estas obras. En su correspondencia posterior Aub, con su humor de siempre, se refiere a esas piezas creadas para la ocasión como las “recontradas” y las pintadas con anterioridad como las “auténticas”: ambos términos los usa así, entrecomillados, deleitándose, creemos, en la burla a lo “original”.

En esta correspondencia se planifica, además, el catálogo de la exposición. Weinstock informa que quisieran que el catálogo tuviese algunas imágenes a color de las pinturas. Por razones obvias de tiempo de envío las imágenes que se utilizarían serán las del libro que son las que están en placas de impresión (cedidas por Aub a Gallimard y de ahí a Doubleday). Sin embargo, el resultado final, el Catálogo de Nueva York, no tuvo imágenes, solo el listado de obras exhibidas acompañadas de notas. Aub trae la idea de no solo enviar una lista de las obras como le pide Weinstock sino además una pequeña descripción de estas. Estas notas tienen el mismo sabor de comentario artístico y de humor que las notas acompañantes al catálogo desarrollado por el supuesto Henry

³² Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 40.

Richard Town en el libro. Como ejemplo de ello tenemos la nota al cuadro pintado para la ocasión *Mujer en azul y rojo*, sobre el que la nota comenta: “¿Imitación de *Femme à l'éventail* de Picasso del mismo año? Seguramente hecha con idéntica modelo”.³³ En el catálogo se reproduce, además, un extracto del texto de Cassou que, ciertamente, como dice Weinstock tiene ese “right tone” para no develar toda la “verdad”, pero a la vez cuidarse de demandas por engaño.

De parte de Aub vino también la propuesta de exhibir en la galería, junto a los dibujos, ejemplares de las ediciones mexicana y francesa. Esa idea nos parece muy interesante como diálogo y muy posmoderna en cuanto a visualidad también. Además, sustenta el carácter de “pieza”, objetual, estético con que Aub diseñó el concepto editorial de JTC. Valga reiterar que las ediciones mexicana y francesa a las que se suma la norteamericana forman una trilogía que además del carácter de literatura, se pueden caracterizar como de libro-objeto.

Doubleday se ofrece a pagar el viaje y estancia de Aub en Nueva York solo si este poseía un nivel de inglés que le permitiese participar en programas televisivos y de radio para el marketing del evento y el libro. No es el caso, pero aún así Aub decide ir a Nueva York costeadando su propio viaje para participar en el *vernissage* que se celebra el 29 de octubre de 1962 en la Bodley Gallery. Había enviado también al departamento de publicidad de Doubleday una lista de invitados suyos. La exposición se mantiene abierta al público hasta el 19 de noviembre.

³³ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 38.

A diferencia de lo que ocurre en México, que el libro se presenta el mismo día y en el contexto de la exposición, en Nueva York la exposición abre primero, el día 29 de octubre, y el libro sale a la luz pública el 16 de noviembre. Cuando tuvo las fechas exactas, Aub expresó su deseo a modo de sugerencia de que ambos eventos ocurrieran de modo simultáneo. No queda claro mediante la correspondencia el porqué del desfase. Podemos entender que Doubleday hizo un gran esfuerzo de gestión para hacer por posible la muestra en una galería de arte propiamente dicha. Fue quizás imposible lograr la coincidencia entre exposición y lanzamiento. La otra explicación es que la editorial consideró más acertado tener la muestra como recurso publicitario *in advance* para el libro.

Sea cual fuere el motivo, la inauguración antes del lanzamiento del libro fue bien utilizada. En la nota que saca Doubleday el 7 de noviembre para los “Dear book reviewers” se les anuncia:

The result [entre la exposición y el libro] is an audible fluttering of the art-world dovecotes [*Sic*] and the strange sight of certain people (we won't mention names) not knowing which way to turn. But the dovecotes that really should be fluttered are the literary ones. (...) The enclosed page gives a quick culling of the first reactions to Aub and Torres Campalans in New York and Boston. They are reactions to the “art show”. But the really interesting reactions (the ones Doubleday and Max Aub himself await most eagerly) are those of the literary criticism (...).³⁴

En la página siguiente están reproducidos fragmentos de textos sobre JTC. Esas primeras reacciones son de nada más y nada menos que del *New York Herald Tribune*,

³⁴ “The New York Times Book Review”, 28 de octubre de 1962. Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 62.

Boston Sunday Globe, y dos textos en *The New York Times*. En estos textos no se manipula la autoría de las pinturas de JTC, sino que se celebra su naturaleza híbrida: “All very well and good, a documented biography of the man and the time, with a collection of his works to prove it. Only one slight thing wrong. Campalans never existed, the biography being one of the most elaborate hoaxes ever perpetrated (...)”.³⁵

Las cuatro fuentes de prensa citadas son solo ejemplos de las reproducidas por Doubleday, pero la lista sigue:

“Jusep Torres Campalans, creación de Max Aub, triunfa en Nueva York”. *El Día*, 6 de diciembre de 1962; Emily Genaver, “Move Over, Picasso, “The New ‘Master’”, *The Herald Tribune*, New York, section 4 de octubre 1962 (en primera página el retrato *Apollinaire*); Quentin Grewe, “The character who was too real to stay inside a book”, *Daily Mail*, 13 de mayo de 1963 (reproducción de *Apollinaire*); Anónimo, “A Real ‘Artistic’”, *The Nashville Tennessean*, 25 de noviembre de 1962; Anónimo “La poesía mexicana de hoy”, *Harward University Gazelte*, 25 de octubre de 1962; Anónimo, “J.T.C. RIP”, *Time*, 28 de abril de 1961 (se reproduce *La húa de la carbonera*); Toby Joysmith, “Who was T. Campalans?”, *Mexico City News*, 15 de enero de 1963 (se reproduce *Sketch by Picasso*); Miles A. Smith, “The Critical Biography Turns Out to Be a Hoax’, *Bridgeport Sunday Post*, 25 de noviembre de 1962 (reproducción de *Apollinaire* y foto de Max Aub); Anónimo, “Jusep Torres Campalans”, *Kansas City Star*, 12 de febrero de 1962, y *Craft Horizons*, noviembre de 1962 (Fernández Martínez 1994, 356-359).

³⁵ Ídem.

El volumen en inglés, que se presenta el 16 de noviembre de 1962, es la tercera y última de las ediciones que poseen el concepto editorial objetual ideado por Aub. La edición estadounidense repite la cubierta con el anagrama JTC y la sobrecubierta a color de la edición del Fondo de Cultura Económica. Como la francesa, también introduce cambios en la estructura y la posición de las imágenes. El “Catálogo” del supuesto Henry Richard Town para la Tate Gallery en 1942 ya no va al final del libro sino detrás de los “Anales” y se ordena mucho más. Presenta por vez primera una portada, luego un listado de las obras y después cada uno de los títulos con sus correspondientes notas. Además de ello este libro se distingue por tener al centro un pliego de gramaje más grueso y de acabado sedoso donde se reúnen en color y en blanco y negro las imágenes de las obras de Jusep.

El Catálogo de la exposición de Nueva York, como todo catálogo incluye, entre los datos de las piezas, la referencia al dueño o coleccionista. Algo que en ese sentido llama la atención es que, como informase Aub en sus cartas, hay precisamente una veintena de obras con dueños en 1962. No se trata de un recurso ficticio como en el caso del apartado “Catálogo” del libro, donde las piezas son propiedad de la familia Merkel, propiedad de A. A. M. Stols (impresor), propiedad de H. R. T (crítico inglés que planeaba la exposición en la Tate), propiedad del Banco Nacional belga, propiedad de Jean Cassou, propiedad de Picasso, propiedad de Alfonso Reyes, propiedad de Max Aub, propiedad de Mondrian, propiedad de André Malraux, entre otros (Aub 1958, 303-312). En el caso del Catálogo de Nueva York no era conveniente este juego, ya que las obras estaban a la venta en una galería de arte, con la excepción de esas que tenían coleccionista declarado

y que las prestaron. En una galería comercial cuando una obra se vende se retira de la pared a no ser que el coleccionista esté de acuerdo en prestarla hasta que termine la muestra, pero está en su derecho de llevársela. Aub, conocedor de estas dinámicas y con una gran confianza en el éxito neoyorquino de Jusep le escribe a Weinstock que, aunque no es necesario aclararlo “(...) la galería debe escoger y dejar 10 obras de reserva por si acaso...”³⁶ El precio se establece entre 200 y 250 dólares por los óleos y las temperas y entre 75 y 150 dólares por los dibujos, bocetos y acuarelas, tomando en cuenta para los rangos, por supuesto el tamaño de las obras.

Esto nos lleva de vuelta a la exposición de México, a un tema que dejamos para este momento. En el texto de Jaime García Terrés, antes citado, este rememoraba: “La gente compraba los cuadros”. En el caso de México, en los diez días que duró la muestra, no se develó la autoría de las pinturas. Ante esto cabría cuestionarse si los supuestos compradores supieron quéfg firma compraban. No tenemos respuestas a ese hecho, solo un texto al respecto publicado en el mismo *Excélsior* por Francisco Campo Riber el 20 de agosto de 1958, a más de un mes de clausurada la muestra. El coleccionista declara que compró compró *El tabernero de la esquina* el segundo día de la muestra. Esta carta para su publicación en el periódico tiene un tono desconcertante ya que Campo Riber dice que en realidad pagó poco por la pieza y que si hubiese sido auténtica hubiese sido imposible para él la adquisición, ya que un Picasso estaría en 30 000 dólares y el pagó 250. Además, asegura que bastantes de las obras le parecieron excelentes y de una gran sensibilidad. Para colmo de rareza añade: “(...) lástima que no se hubiera revelado este

³⁶ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 38.

pintor con anterioridad, porque podría haber destacado en la Bienal”.³⁷ Esta carta nos deja dos interpretaciones, la primera es que el comprador fue ciertamente engañado y está con esto defendiendo su criterio estético a partir de la categoría tan personal del “gusto”, es decir, si a mí me gustan, me parecen buenas obras y tienen un precio cómodo para mí es mi escogencia comprarlas sean de quien sean. Como segunda hipótesis tenemos que el coleccionista sabía de lo que se trataba y hace este texto en coordinación o guiño con Aub. Cuando comparamos información en el Catálogo de Nueva York, esta obra, *El tabernero de la esquina*, ciertamente aparece como Col. Camp-Ribera, y no estuvo a la venta.

Aunque supuestamente JTC fue un éxito comercial en México, en Nueva York, de las 83 piezas enviadas (10 en reserva por si acaso...) se vendió solo una: *Sol y luna*, luego de la exposición, como informa una carta del 18 de enero de 1963.³⁸ En cartas anteriores Weinstock le mantiene al tanto de que no se vende ninguna obra, hasta esta, a lo que Aub contesta: “No podrán decir que no se vendió ningún Torres Campalans en Nueva York...”³⁹ Además de la pieza vendida, Aub dio la posibilidad de escoger una pieza como regalo a los señores Seldes, Sargent y Weinstock, de Doubleday. Además, sabemos por la correspondencia que Aub regaló otras obras a amigos de Nueva York: “As the two pictures that we borrowed for our bookstore Windows have been put in storage with the others pictures, and as none of your friends has been in touch with me about the pictures

³⁷ *Excélsior*, México, 20 de agosto de 1958 Archivo-Biblioteca Max Aub.

³⁸ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 72

³⁹ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 73.

(...).⁴⁰ Además de ellos, Wendy Weil, secretaria de Weinstock, también se convierte en dueña de una pieza de Campalans: “I have also wanted to thank you for the drawing you did for me while you were here and tell you that I have enjoyed it and chuckled over it a great deal”.⁴¹ Como vimos en el capítulo II, Aub fue una persona en extremo dadivosa, tanto en contactos, como en conocimientos, como en dinero y por lo que ahora vemos, también en arte.

Ante esto cabría preguntarse entonces, ¿cuántos de los coleccionistas de JTC fueron en realidad compradores? En carta dirigida a la agente literaria Carmen Balcells en 1971 a propósito de los planes de edición de JTC en España por la editorial Lumen, Aub le dice: “Te advierto que una porquería, una cuartilla, que tiene mi hija mayor en Inglaterra colgada en el corredor, la han valorado en 100 libras, ¡y sabían quién era Torres Campalans!”.

¿A propósito de qué hablar sobre las obras y su valor? Max Aub está intentando retomar la esencia de JTC, el dispositivo original de edición-exposición:

Yo estoy dispuestísimo a hacer una exposición campalanera. Pero el hecho es que no tengo ningún cuadro y que para sacarlos de aquí sería un verdadero problema, pero estoy dispuestísimo, como te dije a ti y posiblemente a Cesáreo a preparar la exposición en 15 días si me dan los medios para pintarlos y me pagan el viaje con ese fin. Estoy dispuesto, si se cumplen esas condiciones, a regalar a quien sea la producción que “aiga” (Luermo 85).

⁴⁰ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 68.

⁴¹ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 42.

Desafortunadamente nunca más pudo realizarla y, para colmo, luego de la edición de Doubleday, las ediciones posteriores no continuaron la esencia formal concebida por Aub y esencial en JTC.

CAPÍTULO V

JTC: UNA PROPUESTA ARTÍSTICA

En el cap. 12 “The importance of literature”, de su volumen *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Luis Camnitzer declara:

I want to focus here on Max Aub and Jorge Luis Borges: Aub in particular for his novel *Jusep Torres Campalans*, and Borges for his more general influence on Latin American intellectuality. In that sense, Borges may have been of more consequence in preparing the general ground for conceptualism thought, and Aub, less known in Latin American at large, one of the symptoms of a spread-out way of thinking. (...)

Jusep is a hybrid piece, difficult to place or analyze on the context of this book. In fact, there is a great temptation to include Torres Campalans in my listing instead of Aub. Mexican critic Cuauhtémoc Medina places Aub’s work, along with Borge’s story “Pierre Menard”, as one of the Latin American *avant la lettre* contribution to hegemonic postmodernism (116-117).

Como hemos mencionado anteriormente, coincidimos con la comprensión de Camnitzer sobre JTC y además con esta idea de Cuauhtémoc Medina, se trata de una propuesta conceptual postmoderna pero también *avant la lettre* incluso al conceptualismo y postmodernismo y la intención de esta investigación es brindar los elementos con los que sostener estas afirmaciones.

Es importante aclarar que Camnitzer no es un investigador convencional sino un creador que combina su hacer como artista con la docencia, la teoría, la crítica de arte y la investigación. En *Conceptualism in Latin American Art...* se propone extender lo que se entiende por conceptualismo y su geografía, principalmente recogido en los libros de

Historia del Arte del *mainstream* como un movimiento artístico norteamericano y europeo que se desarrolla aproximadamente entre los años 1966 y 1975. En lugar de una corriente artística cerrada, definida territorial y temporalmente por la historiografía dominante, Camnitzer propone una especie de visión ampliada de lo conceptual. Como veíamos en la cita anterior, para él se trata de “a way of thinking” (expresión acuñada por el artista argentino Roberto Jacoby) con intenciones y posibilidades de subversión de cánones artísticos y políticos.

Esta investigación suscribe la manera de entender la creación del uruguayo-norteamericano, y coincidimos en que si bien historiar fechas y delimitar movimientos puede sernos útil no debemos forzar la realidad a estas. Convencionalmente se asume que las Vanguardias ocurren desde aproximadamente 1910 a 1940 y que la posmodernidad y por ende el arte postmoderno comienza en los años 60. Sin embargo, por supuesto esas fracturas no tienen ningún sentido en la creación misma.

Desde los años cincuenta empezamos a observar una explosión de “propuestas artísticas” en lugar de “obras”: performances, *happenings*, arte-correo, intervenciones en el paisaje o *land-art*, piezas que son textos y circulan en revistas. Todas estas prácticas suponen una “nueva manera de pensar” equivalente a la separación de la palabra “arte” del “objeto único” hacia la práctica, la acción, y en general hacia la praxis vital.

Como precisamente estos cambios de sensibilidad no ocurren de un momento a otro, el padre del arte conceptual es uno de los artistas vanguardistas por excelencia, el dadaísta, también reclamado por los surrealistas, Marcel Duchamp. Un profundo conocedor de las vanguardias artísticas como fue Aub lo era necesariamente del gran hito

francés. En el archivo preparatorio de lo que estaba destinado a ser *Luis Buñuel, novela*, le consagra a Duchamp una entrada específica que prueba la importancia que le concedía (Luermo 86).

Hay dos frases muy famosas de Duchamp que pueden funcionar para acercarnos a su ideario, no para el imposible de entenderlo, como nos advierte el libro *La apariencia desnuda*, que Octavio Paz dedica al estudio de esta figura (1968). Duchamp ha dicho y se ha repetido mucho: “No creo en el arte. Creo en los artistas” y “Yo no quería ser bruto como un pintor”. La primera es un ataque (cosa que le encantaba como veremos más adelante) a ese Arte sagrado, con mayúsculas, y la segunda, una burla al concepto de arte asociado a la manualidad. El arte para Duchamp es una actividad de las ideas, intelectual, un concepto, visión que inaugura con sus *ready-mades*.

Duchamp tenía un alter ego femenino, Rose Sélavy, un juego de palabras con la pronunciación francesa *Eros, c'est la vie*. En varias ocasiones él fue fotografiado en indumentaria femenina como Rose Sélavy quien tenía además obras y escritos propios y hasta la película animada *Anemic Cinema*. Este juego debió serle muy interesante a Aub quien gustaba especialmente de los apócrifos y del humor, recordemos que JTC no es su primer personaje porque ya había experimentado con el poeta Luis Álvarez Petreña en el año 1934.

Volviendo a lo fluido de las diferenciaciones entre Vanguardia y Posmodernidad tenemos que las piezas fundacionales de lo que hoy entendemos como procedimientos conceptuales son los primeros *ready-made* duchampianos que datan de 1913, 1916, 1917, 1919. Estas proposiciones artísticas significaron la tajante separación del concepto de arte

de la pintura, escultura, del objeto creado por el artista mediante una técnica específica y de acuerdo con un determinado sistema de valores estéticos. Pero, si la intención de Duchamp hubiese sido solo cuestionar la noción de lo “bello”, hubiera creado para la galería estructuras “detestables” como el *Monograma* de Rauschenberg. La radicalidad de su propuesta está en la utilización de objetos industriales, con lo cual la noción de *creación del artista* queda totalmente separada del cuerpo físico del artefacto en cuestión –secabotellas, urinario, etcétera–: lo creativo es en este caso la acción, el gesto de colocarlos en una galería. No es el arte (entiéndase mundo del arte: galerías, ventas, publicaciones, críticas), es el artista; no es una pintura o escultura, es una idea. Estos objetos industriales son pretextos, que remiten a una reflexión exterior a su propia materialidad, que más que invitar asaltan al receptor obligándole a reflexionar sobre el arte mismo.

Como se mencionaba anteriormente Duchamp es considerado el padre fundacional de esta sensibilidad que se expande fundamentalmente en los 60 y 70 pero que, como intentamos ilustrar, no puede circunscribirse a un periodo o a una región.

A continuación, resumiremos algunas ideas esenciales sobre el conceptualismo, o el postmodernismo (hay demasiadas discusiones taxonómicas aún al respecto) o esta manera de asumir la creación. Con ello pretendemos brindar las coordenadas donde situar a JTC como propuesta artística no solo como novela, siendo la novela uno de sus componentes. Podremos también así entender porqué la propuesta de Aub fue un *avant la lettre* incluso para el periodo en que se inscribe.

Conceptualismos, conceptualizaciones y conceptos

El término Arte Conceptual es recogido por primera vez en el artículo *An Anthology of Chance Operations* (1963) de Henry Flynt, en la publicación del grupo Fluxus⁴². Las prácticas conceptuales han recibido otras múltiples denominaciones como: *anti-object art*, *post-object art*, arte de información, *dematerialized art*, arte imposible, *art-as-idea*, *analytical art* o *theoretical art*. Estas tres últimas expresiones identificadas remiten al peso de la teoría, el análisis y la filosofía en su manera de asumir la praxis creativa; el conceptualismo significó un nuevo nivel de conciencia sobre la propia naturaleza del arte, por lo que suele asociarse a las tendencias autorreflexivas.

El lenguaje como instrumento a analizar y a la vez de análisis en sí mismo es parte constitutiva esencial del conceptualismo, sobre todo en su primera etapa. De hecho, en el mencionado artículo, Henry Flynt establecía que el arte conceptual era un arte hecho de conceptos –del mismo modo que la música era hecha de sonidos– y dado que los conceptos están constituidos de palabras, el material del arte conceptual no era otro que el lenguaje. El sumun de la contaminación entre arte y lingüística lo constituye el grupo británico *Art & Language*⁴³, creador en 1969 de la revista homónima. Este

⁴² Fluxus, a loose international group of artists, poets, and musicians whose only shared impulse was to integrate life into art through the use of found events, sounds, and materials, thereby bringing about social and economic change in the art world. More than 50 artists were associated with Fluxus, many producing a periodical anthologizing the latest experiments across the world in art and antiart, music and antimusic, and poetry and antipoetry and many taking part for the sheer collaboration opportunities and the built-in audience (...). (Wainwright, Lisa S. 2016. "Fluxus." *Britannica Academic* (Encyclopedia Britannica Online). <https://www.britannica.com/art/Fluxus>)

⁴³ Fundado en 1968 por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell. En mayo del 69 Kosuth fue invitado a ser editor norteamericano. En 1971 ingresaron Ian Burn y Mel Ramsden. Referencia de Guash, Anna María. *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Barcelona, Alianza Forma, 2000, p. 177.

colectivo tomaba a la lingüística como base de las investigaciones sobre el arte y presentaba los mismos textos de análisis como propuestas artísticas.

La otra importante influencia epistemológica con la que se relaciona el conceptualismo es el llamado pensamiento posmoderno. En 1971, así describía su percepción el norteamericano John Perreault:

¿Acaso es sorprendente que, en una época de creciente efimeridad posindustrial, cuando los retazos de información son más rápidos e importantes que la dura materia o los contactos cara a cara, cuando nos vemos bombardeados por gacetillas con mensajes, cuando el tiempo es tan precioso que casi se ha convertido en una sustancia, cuando el espacio es cada vez más solicitado, cuando la historia nos obliga a desmaterializar, es sorprendente, digo, que los artistas de todas partes nos salgan con un arte conceptual?⁴⁴

La potenciación de la comunicación conllevó a un amplio uso del texto, datos, estadísticas, envío de tarjetas postales, proyectos, fotos sin significación formal, documentos, etcétera. En este sentido son paradigmáticas las proposiciones del artista Lawrence Weiner quien concibe sus piezas como “esculturas verbales” que son enunciados en pasado participio para señalar acciones, procesos o configuraciones de materiales ya concluidos; realizó algunos de ellos, pero la mayoría se presentaban de manera puramente lingüística. Así tenemos: *A Wall stained by water* (1969) y *An object secured upon a threshold* (1969).

La diversidad de las propuestas conceptuales ha sido un reto para los abundantes intentos de taxonomías que se han producido. De todos preferimos el enfoque de Anna

⁴⁴ Perreault, John. “Solo palabras”. En Gerardo Mosquera (com. y ed.) *Del Post al Post*. Editorial Arte y Literatura, 1993, p. 203.

María Guash quien en *Arte último del Siglo XX* clasifica las obras a analizar a partir de las relaciones de estas con la filosofía, el lenguaje, la palabra, la matemática y los medios de comunicación. Pero, a continuación, aclara que constituye un recurso metodológico para la organización del texto y no un interés clasificatorio, ya que insiste en la necesidad de emprender el análisis a partir de la especificidad de la propia obra, reconociendo cuán comunes son los desbordes, las imposibilidades clasificatorias y los contagios entre los límites.

El inglés Robert Smith escribía en 1980: “El arte conceptual fue probablemente el más amplio, el de crecimiento más acelerado y más genuinamente internacional de todos los movimientos artísticos del siglo XX”.⁴⁵ También declara que el conceptualismo se emparenta con el surrealismo en la ausencia de “un estilo plástico coherente y el interés central por el asunto o tema”. Esto posibilita, a su juicio, el hecho de que ambas tendencias sean “infinitamente adaptables sin miedo de parecer derivaciones imitativas”. Esta relación de las propuestas conceptuales con el surrealismo también la utiliza el norteamericano John Perreault para anotar que el conceptualismo es la tendencia internacional por antonomasia –el surrealismo, en su opinión, estuvo a punto de lograrlo⁴⁶.

Sin embargo, los artistas latinoamericanos no comienzan a figurar en los libros sobre prácticas conceptuales hasta la década de los 90. En ese periodo comienza una etapa de rescate de lo que ha devenido en llamarse las “vanguardias latinoamericanas del

⁴⁵ Smith, Robert. “Arte conceptual”. *Conceptos de arte moderno*, Barcelona, Alianza Forma, 2001, p. 216.

⁴⁶ Perreault, John. Ob. cit., p. 203

60 y 70”: un replanteamiento social y artístico dentro del que se incluye el llamado conceptualismo latinoamericano. Varios textos y exposiciones otorgaron resonancia internacional a los artistas y obras latinoamericanas que no solía aparecer en las antologías anteriores. Los historiadores del arte de la región, Ana Longoni y Miguel López López, coinciden en advertir que los creadores Helio Oiticica, Lygia Clark, León Ferrari, Alberto Greco, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Oscar Bony, Arturo Barrio y las experiencias colectivas *Arte de los Medios* (1966) y *Tucumán Arde* (1968), constituyen nombres imprescindibles en las historiografías recientes del arte conceptual global o transnacional.⁴⁷

Una de las obras que consideramos más interesantes de esta tradición y que puede ejemplificar la variabilidad de posibilidades de materialización de la idea o concepto es *Familia obrera*, de Oscar Bony. Durante el ciclo expositivo *Experiencias 68* en el Instituto Di Tella (Buenos Aires) el artista exhibió a un obrero matricero con su mujer y su hijo, contratado por el doble de su salario usual para que hicieran su vida cotidiana durante el horario de visita de la muestra. La familia era exhibida en vivo sobre la tarima de una sala de exposiciones.

La historiadora y curadora Mari Carmen Ramírez ha llevado a cabo acciones significativas en este sentido como *Blue Prints Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America* (MoMA, 1993) y *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000). En el catálogo de esta última exhibición

⁴⁷ Longoni, Ana. *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)* Versión digital y López, Miguel. *¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?*, en *Afterall Journal* (Anadalucía), No. 23, p. 4. Versión digital.

plantea el carácter precursor del conceptualismo latinoamericano, cuya primera etapa sitúa desde 1966 hasta 1974, refiriéndose a Brasil, Argentina y la comunidad de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York.⁴⁸

Como efectivamente Brasil y Argentina estuvieron muy activos culturalmente en las décadas del 60 y 70, sobre todo este último donde un gran porcentaje de la población era emigrante, estos territorios han captado la mayor atención en este esfuerzo revisionista. Pero, salvo Argentina y Brasil (ya comúnmente asumidos como países protagonistas de la etapa) el rescate historiográfico por territorios latinoamericanos ha estado marcado por acciones emprendidas por historiadores del arte puntuales y por ende el conocimiento es aún desigual en la región latinoamericana.⁴⁹

Jusep y Aub tienen desventaja doble en ese rescate historiográfico. Por un lado, México tuvo un desarrollo de su vanguardia artística muy peculiar marcado por el muralismo desde aproximadamente 1920 a 1970. Sin embargo, como se mencionaba en el Capítulo II el éxito de JTC entre los jóvenes vino dado por la frescura que representaba luego de tanto nacionalismo y monumentalidad, y de ahí también el ataque de Siqueiros a JTC. Lo cierto es que del lado mexicano la preminencia del muralismo ha monopolizado

⁴⁸ Ramírez, Mari Carmen y otros, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, (Catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. Citado de Longui, Ana. Ob. cit.

⁴⁹ Ejemplos de estos esfuerzos es el trabajo de Miguel López junto a Emilio Tarzona sobre los orígenes del no-objetualismo peruano, que llevó en el 2007 a la exposición *La persistencia de lo efímero*, abarcando ambientaciones, happenings y arte conceptual entre 1965 y 1975, y es una investigación que continúa en curso. También se encuentra el trabajo de los argentinos Fernando Davis y María de los Ángeles de Rueda sobre el conceptualismo surgido en los años 60 en la ciudad de La Plata (en particular el radical proyecto artístico “revulsivo” de Edgardo Antonio Vigo). En Chile, Soledad Novoa junto a otros colegas de ese país, se proponen la revisión de los desarrollos del experimentalismo previos al golpe de Estado de 1973, cuya memoria quedó bloqueada por la dictadura de Pinochet. Mientras, el artista Álvaro Barrios realiza investigaciones sobre los orígenes del arte conceptual colombiano en 1968, que vienen tomando forma a través de publicaciones y la curaduría de exposiciones.

en gran medida los estudios de la etapa. Como se mencionaba al inicio de este capítulo Cuauhtémoc Medina considera esta obra de Aub como una contribución latinoamericana *avant la lettre* al postmodernismo hegemónico. Hemos rastreado si este importante crítico mexicano (y uno de los más significativos de Latinoamérica) ha dejado algo escrito sobre JTC pero no es el caso y, como recoge Camnitzer en la nota al pie, esta valoración fue expresada por Medina en una conversación entre ambos. Como segunda desventaja tenemos el hecho de que, aunque Aub desarrolla a JTC y prácticamente toda su creación madura en México, ni él ni Josep son mexicanos. La tradición a la que supuestamente pertenecía, la española, lo obliteró conscientemente. Como se ha mencionado anteriormente la primera edición ibérica de JTC ocurrió en 1970 y aunque Aub estaba “dispuestísimo a hacer una exposición campalana” esto no solo no se realizó, sino que el volumen producido por Lumen fue una edición de bolsillo que la convertía en una novela, como cualquier otra. Como sucede con muchos emigrados, esta condición des-territorializada los deja en una especie de *never-land* de las tradiciones recogidas por los estudiosos.

Camnitzer, precisamente otro emigrado, en lugar de centrarse en determinados países o zonas de estudio, realiza una búsqueda general de este tipo de propuestas y, además, como se mencionaba, no atañe tampoco a fechas preestablecidas. “(...) mientras que el arte conceptual es una marquita anecdótica dentro de la historia del arte universal, el conceptualismo como estrategia creó un quiebre en la apreciación de todo arte y en el

comportamiento del artista no importa en qué geografía se encuentre”.⁵⁰ Su noción parte de asumir el «arte conceptual» como movimiento o tendencia estética dentro de la Historia del Arte, a diferencia del término «conceptualismo» que “(...) puede no solo entenderse como relativización del discurso sobre el arte conceptual, limitado a prácticas anglo-norteamericanas, sino también como una descripción que va más allá de formas artísticas específicas, una descripción de una postura artística transformada”.⁵¹ Estas ideas que el uruguayo-norteamericano había perfilado en textos, obras y exposiciones las elabora y articula a profundidad en *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (2008). En este volumen antes citado se recoge a JTC como uno de los síntomas de la difusión de esta sensibilidad, idea que esta investigación defiende.

JTC en coordenadas conceptuales

Uno de los más certeros análisis sobre el tema que ha identificado esta investigación es el de la historiadora de arte Ana Longoni:

El conceptualismo, no sólo el latinoamericano, no admite ser leído como un nuevo estilo o movimiento, de los muchos y sucesivos que tienen lugar en el arte de la posguerra, sino de “una estrategia antidiscursos” contra el fetichismo del arte autónomo y los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío. Un despliegue de su capacidad de autorreflexión, la propia práctica concebida como “una manera de pensar” –de acuerdo con la feliz expresión de Roberto Jacoby– la relación del arte con la sociedad, de expandir el pensamiento y generar nuevas formas de vida. Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a autodisolverse en el acto mismo de

⁵⁰Davis, Fernando. “Entrevista a Luis Camnitzer. Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al tiempo que presuntuoso y utópico”, en *Ramona*, No. 86, noviembre, 2008, p. 29. Citado de López, Miguel. Ob. cit., p. 3.

⁵¹ Buchmann, Sabeth. “Medios in process”, en *Luis Camnitzer* (Catálogo) Daros Museum, Zurich, March 11-July 4, 2010 y El Museo del Barrio, New York, February 2- May 29, 2011, p. 177.

apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte. Recorrerlo como un inestable territorio de fronteras imprecisas nos ayudará a eludir versiones estereotipadas o tranquilizadoras categorías.⁵²

Lo que declara la argentina sobre esta sensibilidad parece haber sido escrito para explicar a JTC. A continuación, utilizaremos entre otros, los puntos que Longoni articula, para desarrollar nuestra hipótesis de la pertenencia de JTC al terreno de las propuestas artísticas.

Como primer elemento tenemos la característica de “estrategia antidiscursos contra el fetichismo del arte autónomo y los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío”. Necesitamos volver a un fragmento de la novela fundamental en la articulación de todo el discurso, “Prólogo indispensable” como justamente Aub lo titulase:

Que los deseos de prólogo (...) se remitan al mejor: el del Quijote. No sobraría palabra si lo trajera íntegro convertido a la intención de mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee, yéndose de ojos a las reproducciones; y tantas vidas de coloristas se leen en nuestros años como Amadises en los siglos cervantinos, fiados del renombre que otorgan las altas cotizaciones en los mercados de París y de Nueva York, sabiamente manejados por agentes de estas nuevas figuras de artificio (Aub, 1958: 18).

En un texto mecanografiado con firma M. A. que aparece en los archivos de Aub leemos:

¿Qué fue la vida de J.T.C.? ¿Historia, novela? ¿Qué más da! Importa que siga siendo, que la ceniza se haga bulto. Que quede vivo en la imaginación de los demás, entrando a la parte. No tendieron a más mis medios, como no fuera –de

⁵² Longoni, Ana. Ob. cit.

paso— a enseñar, con tan buen ejemplo, el cobre de tanta farsa pictórica, montada en oro.⁵³

Debemos tener en cuenta que Aub está viviendo, a fines de los años cincuenta un importante cambio de signo en sentido general y con gran visibilidad en las artes. Se montan en oro las otrora experimentaciones, la capital del arte se traslada de París a Nueva York y se consolida el mercado del arte de modo transnacional. Quizás uno de los análisis contextuales que mejor ejemplifique la etapa sea el paradigmático ensayo *La société du spectacle* de Guy Debord (1967): “Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación”. Una de esas representaciones que parece imponerse sobre el objeto mismo son los lujosos libros sobre artistas que comienzan su expansión en la década del 40. Debemos decir que Aub vio la punta del iceberg de lo que hoy es el absoluto derroche de especulación en las publicaciones sobre arte que alcanza quizás su sino más evidente en el lujo de los catálogos de exposiciones, subastas y ferias de arte, hechos para el consumo de un día y que compiten en atractivo visual con las piezas expuestas. No se trata solo de la pieza —y se trata cada vez menos de la pieza— sino de dónde está recogida, reproducida, qué “significa” y quién lo dijo, quien la avaló. En la nota 11 de la novela, donde recoge reseñas críticas sobre Campalans, leemos en la voz del crítico apócrifo Miguel Guash Guardia:

Es muy significativo que se vendan tanto los libros acerca de la pintura moderna. Quinientos acerca de Picasso, pocos acerca de Domingo, Solana, Zuloaga, Sorolla, pongamos por caso español. Débese ante todo a que los valores que se

⁵³ Leg. prov. 2-A, 4-B. Max Aub, Referencia encontrada en Fernández Martínez 1994, 316.

rastrean en él no son pictóricos sino intelectuales. Lo que importa a los compradores es el texto encerrado en el lienzo (Aub, 1958: 79).

Importa el texto y la voz, qué personaje “de importancia” respalda la obra; la obra ahora se “lee” más que se observa. Aub tuvo siempre eso en cuenta como un elemento fundamental en JTC, por ello el “retrato” junto a Picasso es primordial, por ello los textos críticos insertados como parte de la novela, por ello fue clave la complicidad de Cassou. Recordemos que el entonces director del Museo de Arte Moderno de París es uno de los personajes de la novela, quien le enseña al investigador Aub, de sus archivos, el catálogo preparado por el fallecido crítico inglés H. R. Town para la exposición de Jusep nada menos que en la Tate Gallery. Pero la presencia de Cassou es vital en la totalidad de la propuesta artística. Recordemos su texto de presentación para la edición francesa, de gran incidencia en la decisión de Doubleday de realizar la exposición en Nueva York, e incluido como texto del catálogo de esta.

En “los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío” emerge un nuevo personaje en la época, que Aub menciona directamente en el “Prólogo indispensable”: el agente. Lo que fuese el mecenas, el comprador directo, se transforma en los agentes o *dealers* que circulan, promocionan y también influyen en la producción de las obras, tanto incidiendo en la valorización o desvalorización de determinado estilo como mediante contratos de consignación de lo producido por determinado artista. El valor de mercado fetichistamente se erige como el valor de la obra a secas, en la creación de estas “figuras de artificio”, que Aub denuncia en un libro que crea, precisamente, un artificio aún más complejo.

María Rosell siguiendo esta idea del propio Aub sobre la relación con el Quijote, que también usa Cassou en su texto, analiza:

Al más puro estilo quijotesco, con *Jusep Torres Campalans* Aub pretendía expulsar simbólicamente de las bibliotecas estas nuevas novelas de caballerías en que habían devenido algunos pretenciosos libros de arte, condenando al olvido una buena cantidad de títulos que no consideraba más que prospectos de propaganda impresos para la venta de ciertos productos de falsificación (524).

Esta relación con el Quijote también conecta con otro de los elementos de la definición de lo conceptual de Ana Longoni: “Un despliegue de su capacidad de autorreflexión, la propia práctica concebida como una ‘manera de pensar’ (...) la relación del arte con la sociedad, de expandir el pensamiento y generar nuevas formas de vida.” Cervantes usa el tópico y la estructura de los libros de caballería para criticar a los libros de caballería. Como se mencionaba con anterioridad, la autorreflexión del arte es también uno de los asuntos claves que ocupan a las prácticas conceptuales. Es desde su propia naturaleza como libro de artista que Aub cuestiona la legitimidad de los libros de artistas. Es desde el despliegue publicitario que devela el proceso de construcción de la opinión incluso anterior y exterior a la obra pictórica en sí. Es mediante las exposiciones, con catálogos, invitaciones, *vernissage*, etc., que materializa de modo más evidente la eficacia de la maquinaria del “mundo del arte” en la construcción del “artista” en lugar de este crear al mundo del arte.

Un elemento fundamental de esa autorreflexión es el propio “autor” como “autor” de los cuadros en JTC. Un cuestionamiento válido sería ¿por qué Aub no encargó a un

artista o a un diseñador la confección de las obras y las viñetas? Nuestra hipótesis contiene dos elementos.

El primero fue desarrollado principalmente en los capítulos II y IV: Aub era un aficionado a la pintura y al diseño. Había en el español una inquietud evidente hacia las artes visuales, dibujar era algo que hacía con regularidad y por placer, de modo autodidacta. Sin embargo, si recordamos el capítulo II, Aub siempre declaró que no había pintado antes de los dibujos hechos para JTC, aunque sus investigadores han demostrado sobradamente que no es cierto. En la entrada de su diario del 9 de enero de 1957 (citada en el capítulo III) escribe: “Los dibujos, ¿qué me cuesta hacerlos? Con intentar copiar a Picasso o a Braque, basta. Mi inhabilidad hará la diferencia”. Pilar Sáenz respecto a la modestia de Aub se cuestiona retóricamente: “¿Fue todo el relato de compleja estructura un subterfugio para dar a la luz pública la obra pictórica del escritor Aub? ¿Es este un caso de timidez o de humorismo?”⁵⁴

Respecto a “copiar a Picasso o a Braque”, pues es lógico, ya que como Jusep participó (y dio ideas a sus contemporáneos) en todas las experimentaciones de la primera década del siglo XX vemos obras suyas muy similares a estos artistas (que fueron influidos por él según lo que el libro nos hace inferir). Sobre todo, son impresionantes algunas “semejanzas” con obras de retratos picassianos y escenas de Henri Matisse. Pero, incluso ya teniendo adelantado el motivo temático y estilístico, se requiere habilidad para recrearlo. Creemos que hay una combinación de entre cierta

⁵⁴ Sáenz, Pilar. “Ambigüedad, ficción y meta ficción en *Jusep Torres Campalans*”, en Cecilio Alonso, ed. *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español” (Valencia-Segorbe, 13-17 diciembre 1993)*. Valencia: Ayto. de Valencia, 1996: 488-493.

vergüenza por parte de Aub, cierto temor al fracaso y a la vez su necesidad creativa y ese impulso que tiene todo artista (profesional o aficionado) a mostrar lo que hace. Si bien en las declaraciones públicas Aub se mantiene en la modestia vemos que en espacios más íntimos brota cierta vanidad: no se regala nada que no se considere hecho de modo “inhábil” y desprovisto de cualquier valor. Así mismo, recordemos que en la carta que le envía al escritor norteamericano anunciándole que había mandado los dibujos, le agrega como postdata: “Después me dice qué le parecieron las piezas...”⁵⁵ También podemos, desde ese prisma, mirar lo que le dice a la editora de Lumen cuando está tratando de gestionar una exposición en España: “Te advierto que una porquería, una cuartilla, que tiene mi hija mayor en Inglaterra colgada en el corredor, la han valorado en 100 libras, ¡y sabían quién era Torres Campalans!”. En otras palabras, Aub dice, un dibujito ¡mío! Ha sido valorado en ese precio.

Para el segundo elemento sobre la significación del “autor” como “autor” de los cuadros poco importan la supuesta inhabilidad o habilidad de Aub, así como su cuestionable modestia o vanidad. Consideramos que la decisión de Aub de crear también él mismo las obras de Jusep es un gesto conceptual altamente significativo. Claro que pudo encargárselas a un “profesional” en lugar de hacerlas él, pero eso movería la discusión hacia el talento o no de ese artista contratado, su verdadera vida, su carrera. En el valor conceptual de JTC como propuesta artística la calidad formal de las pinturas tiene la misma importancia que la calidad formal del *Urinario* de Duchamp.

⁵⁵ Archivo-Biblioteca Max Aub, Folder 40.

La obra de Aub es el gesto de creación de JTC, de principio a fin, desde cero, una creación que incluye la escritura de la novela como también su diseño editorial, los cuadros, las exposiciones y el aparato publicitario anterior y posterior. Aub estaba criticando un estado de producción, circulación y consumo, y a su vez era pionero de un nuevo modo de producción, circulación y consumo artístico que surge como alternativa. Como el Quijote, JTC fue mucho más allá de su cometido inicial. Como declarase Luermo:

(...) el procedimiento maxaubiano desborda de largo su funcionalidad paródica y crítica para constituirse en la mejor forma de pintar el retrato de un artista poliédrico, escurridizo y, en fin, provisional. (...) Que Aub inaugura una nueva posición dentro del campo de fuerzas literatura-pintura significa, de entrada, no una simple toma de distancia con respecto a los referentes habituales sino una superación crítica de éstos mediante la creación de un insólito modelo sincrético (Luermo 74-79).

Ese modelo sincrético desde los estudios de la rama de las artes visuales se corresponde con las propuestas conceptuales. Como último elemento de la definición de Ana Longoni que nos ha guiado en este acápite tenemos precisamente que “Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a autodisolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte”. De eso se trata el experimento artístico de Aub, quien se apropió de terrenos hasta entonces extraños a la literatura.

Sobre la naturaleza ideática o conceptual de JTC nos interesa comparar la estructura de pensamiento de Aub con la de uno de los artistas conceptuales por antonomasia mencionado con anterioridad: Lawrence Weiner. En la cita anterior de los

archivos del español leemos “¿Qué fue la vida de J.T.C.? ¿Historia, novela? ¡Qué más da! Importa que siga siendo, que la ceniza se haga bulto. Que quede vivo en la imaginación de los demás, entrando a la parte”. Así mismo, Weiner decía: “Una vez que usted sepa de una obra mía, es suya. No existe ningún modo por el que yo pudiera trepar a su cabeza y quitársela”.

Por ello muchas de las propuestas conceptuales siguen funcionando como explicaciones o relatos verbales de lo ocurrido, como cuando explicamos qué fue JTC, ahí está la esencia de la propuesta artística, no en la novela o en una de sus pinturas sueltas. En el conjunto y la interacción de cada una de las partes es que se conforma la experiencia artística.

Nos interesa traer a colación el paralelismo entre JTC y un proyecto del New York Graphic Workshop, colectivo al que pertenecía Camnitzer.

(...) in 1966, without any knowledge of Aub’s work about Torres Campalans, the New York Graphic Workshop (NYGW; José Guillermo Castillo, Liliana Porter, and myself) created its own artist named Juan Trepadori. Born in 1939 in Asunción, Paraguay, Trepadori was a former concert pianist who was orphaned and confined to a wheelchair by a car accident. Trepadori turned to printmaking, having learned his new skills through a correspondence course from the Atelier Friedlander in Paris. (...) He served as a cover for needy Latin American artists who created “his” works and sold editions to publishers. Part of the income went to creators for their artwork and labor, and a percentage went to the Fandso Foundation, a nonprofit organization created by the NYGW and registered in New Jersey. The foundation’s funds were used to create fellowships for another needy Latin American artists. (...) To our delight, when the Pratt Center organized exhibitions, the Fandso Foundation appeared listed along with the Rockefeller Foundation and others on the invitations. However, it should be said that Trepadori was not a character complex enough to deserve either Aub or Borges (Camnitzer 119-120).

Nos gustaría concluir con un componente de JTC que no llegó nunca a concretarse pero que hubiese sido otra vuelta más de tuerca fascinante. Además, demuestra otra vez el humor y la seriedad en la comprensión postmoderna de Aub y de su cómplice Xavier de Salas⁵⁶. Amigos de antes del exilio, mantienen siempre una larga y afectuosa relación epistolar mediante la cual conocemos de esa idea:

Ambos fabularían reiteradamente una conspiración para incorporar, aprovechando la ocasión, una obra de Torres Campalans a los fondos de la pinacoteca madrileña. Propone además el historiador, en una carta de junio del 60, colgar dicha obra frente a la sala de Velázquez, “aunque cronológicamente no le corresponda”, idea que Aub discute en su contestación aduciendo que “se llevará mejor con Goya, incluso literariamente” (Huici 27-28).

Esta aventura no se realizó factualmente, pero existe como concepto, idea y como relato verbal que activa a JTC cada vez que se le menciona y estudia en toda su complejidad, como ha sido nuestro cometido.

⁵⁶ Xavier de Salas (1907-1982) fue un prominente historiador del arte español que tiene entre otros méritos en su currículum: encargado de la cátedra de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, comisario delegado del Museu Nacional d'Art de Catalunya y secretario de la Junta de Museos de Barcelona, encargado de la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Madrid, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas desde 1952 y del Advisor Committee to the King Alphonso XIII, chair of Hispanic Studies de la Universidad de Oxford y desde 1956 de la directiva de la Hispanic Society of America de Nueva York, secretario del comité español del International Council of Museums (ICOM) desde 1962, miembro del Comité Internacional de Historia del Arte y director del Museo del Prado de 1970 a 1978. “Enciclopedia, Voz”, *Museo del Prado*, <https://bit.ly/2zu9Q91>, 7 de mayo de 2020.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

Jusep Torres Campalans es una propuesta artística, una obra que excede con creces los límites de la novela, siendo esta uno de sus componentes.

La gran mayoría de los estudiosos de JTC se han enfocado en la parte escritural de JTC, en la novela, y han asumido sus demás elementos como “mito”, “broma” o “juego” lateral, acompañante, anecdótico. Sin embargo, JTC es un gesto de creación, de principio a fin, desde cero, una creación que incluye la escritura de la novela como también su diseño editorial, los cuadros, las exposiciones y el aparato publicitario anterior y posterior a las mismas. Max Aub critica un estado de producción, circulación y consumo, y es, a su vez, pionero de un nuevo modo de producción, circulación y consumo artístico que surge como respuesta.

Aub denuncia el artificio editorial, publicitario y expositivo alrededor del arte desde la creación de un artificio aún más complejo que incluye todos estos elementos a la vez. Utiliza las características estructurales y editoriales del libro de artista para cuestionar la legitimidad de los libros de artistas. El proceso de construcción de la opinión, que es incluso anterior y exterior a la obra pictórica en sí, es puesto en evidencia mediante un impresionante despliegue publicitario ideado por Aub y que contó también con otros autores y actores que participaron por iniciativa propia o sin consentimiento, enterados o engañados. Como último elemento, las exposiciones en Galerías Excelsior y

Bodley Gallery, que incluyeron catálogos, invitaciones, *vernissage*, etc., materializaron de modo más evidente la eficacia de la maquinaria del “mundo del arte” en la construcción del “artista” en lugar de este crear al mundo del arte.

JTC es una propuesta artística de naturaleza conceptual. Más que un producto definido y medible, es una creación que se desarrolla en el tiempo, en múltiples medios y espacios. Esa naturaleza sincrética, flexible, multimedia, es algo que comparte con las experimentaciones conceptuales que comienzan a aparecer a fines de la década del 60 y 70. Pero, el elemento principal que emparenta a JTC con estas prácticas es su esencia última, la autorreflexión.

Para finalizar nos interesa recalcar que estas propuestas artísticas nombradas conceptuales comienzan a aparecer a fines de los años 60 y a consolidarse en los 70, mientras JTC surge en 1958, *avant la lettre*, anterior a la existencia de una palabra para entender y designar su naturaleza. Además de ello, es también importante subrayar que estas propuestas que la historiografía del arte y las exposiciones han visibilizado y estudiado, son autoría, en la gran mayoría de los casos, de artistas que se apropian de otros terrenos creativos. En este caso quien experimenta en otras esferas es un escritor y una novelista. Entonces, en cuanto al conocimiento y divulgación de su naturaleza conceptual, JTC tiene, además de la desventaja de la “desterritorialización” en cuanto a tradiciones de estudio (tratadas en el capítulo V), y el hecho de que su propuesta provenga del campo de lo literario. A pesar de que podemos pensar en propuestas artísticas que han pugnado por varias décadas en pos de romper las fronteras de lo visual y lo literario, el lamentable desconocimiento mutuo entre una y otra área de estudio sigue siendo una

realidad. Igualmente, quizás por el mismo hecho de provenir del terreno literario, JTC es una creación de complejidad tal que resulta difícil de presentar en una exposición de arte y de recoger en un catálogo. Recordemos que Luis Camnitzer, cuando comenta su creación conjunta con el NYGW del grabador apócrifo Juan Trepadori, reconoce: “(...) it should be said that Trepadori was not a character complex enough to deserve either Aub or Borges”.

Este estudio ha buscado acercarse a la compleja naturaleza de la obra de Max Aub para situarla dentro de los amplios parámetros artísticos en los que se puede situar como arte conceptual, como juego y producto reflexivo sobre el Arte con mayúsculas. Sirva también como reivindicación de la obra de este autor que, como su personaje JTC, ha tenido que ser rescatado del olvido oficial sufrido por un intelectual desterritorializado, como muchos escritores españoles del siglo XX. Aun hoy la naturaleza híbrida y compleja de JTC sigue siendo un reto para sistematizar esta obra y darla a conocer a los lectores/receptores. Sin embargo, creemos que vale celebrar la totalidad creativa *sine qua non* que es JTC. “¿Historia, novela? ¡Qué más da! Importa que siga siendo, que la ceniza se haga bulto. Que quede vivo en la imaginación de los demás, entrando a la parte”⁵⁷.

⁵⁷ Leg. prov. 2-A, 4-B. Max Aub, Referencia encontrada en Fernández Martínez 1994, 316.

OBRAS CITADAS

Archivo Max Aub. Fundación Max Aub, <http://maxaub.org>

Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*. Ed. Texontle, 1958.

_____. *Jusep Torres Campalans*. Ed. Gallimard, 1961.

_____. *Jusep Torres Campalans*. Ed. Doubleday, 1962.

_____. *Jusep Torres Campalans*. Alianza Editorial, 1975.

_____ y Juan Oleaza. *Jusep Torres Campalans. Obras Completas. IX-A La narrativa apócrifa*. Edición crítica y estudio de Dolores Fernández Martínez. Generalitat Valenciana, Conselleria De Cultura i Educació, Direcció General Del Llibre, Arxius i Biblioteques, 2019.

_____ y Centro de arte Reina Sofía (Madrid). *Jusep Torres Campalans: Ingenio de La Vanguardia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 13 de junio a 23 de Agosto de 2003*. Sociedad Estatal De Conmemoraciones Culturales, 2003.

Buchmann, Sabeth. *Medios in process*, en *Luis Camnitzer* (Catálogo) Daros Museum, Zurich, March 11- July 4, 2010 y El Museo del Barrio, New York, 2011.

Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. University of Texas Press, 2007.

De Luelmo José María. “No lo suelen llamar arte, pero lo es”. Estrategias y modos artísticos en Jusep Torres Campalans, de Max Aub.” *Literatura Mexicana*, vol. 26, no. 2, 2015, pp. 67-96., doi:10.1016/j.lmex.2015.11.013.

Faber, Sebastiaan. “The Truth Behind ‘Jusep Torres Campalans’: Max Aub's Committed Postmodernism.” *Hispania*, vol. 87, no. 2, 2004, pp. 237-246.

Fernández Martínez, Dolores, y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). *La Imagen Literaria Del Artista De Vanguardia En El Siglo XX: Jusep Torres Campalans*. Tesis doctoral, 1994.

_____ y Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español (1993. Valencia y Segorbe). “La Leyenda de Josep Torres Campalans”. S.n, 1996.

_____. “Categorization of taste in the art of exile through Max Aub, his conecctions to Malraux, Jean Cassou and the fiveties (50’s) artistic bibliography”. *Culture & History Digital Journal*. 2018.

García, Manuel. “Cronología de Max Aub”. Aub, Max, et al. *Max Aub: Museo de Bellas Artes, Valencia, Del 18 de enero al 21de mayo del 2000*. Generalitat Valenciana, 2000.

Guash, Anna María. *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Barcelona, Alianza Forma, 2000.

Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Editorial Gredos, Madrid, 1973.

Irizarry, Estelle. *La Broma Literaria En Nuestros Días. Max Aub*, Francisco Ayala, Ricardo Gullon, Carlos Ripoll, Cesar Tiempo. Eliseo Torres & Sons, 1979.

Lluch Prats, J. (2002) Un manuscrito del taller de Max Aub [en línea]. *Olivar*, 3(3). Número monográfico: Max Aub / Macciuci, Raquel ; Pochat, María Teresa (eds.) http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2934/pr.2934.pdf

Longoni, Ana. *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)* Versión digital y López, Miguel. *¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?*, en *Afterall Journal* (Anadalucía), No. 23, Versión digital.

Oleza, Joan (2013), “El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis”, *Asclepio* 65 (2): p013. doi: [http:// dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.15](http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.15).

Perreault, John. *Solo palabras*. En Gerardo Mosquera (com. y ed.) *Del Post al Post*. Editorial Arte y Literatura, 1993.

Prats Rivelles, Rafael. *Max Aub*. E.P.E, 1978.

Ramírez, Mari Carmen y otros, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, (Catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Rosell, Maria. “La práctica literaria como espectáculo: de la producción multimedia de Max Aub al falso escritor Sabino Ordás”. *Literatura y espectáculo*. Alicante, Universitat d’Alacant, 2012, pp. 521-532.

_____. “Estudio Introductorio”. Aub, Max y Juan Oleaza, *Obras Completas. IX-B Luis Álvarez Petreña y Juego de Cartas*. Edición crítica y estudio de Maria Rosell. Generalitat Valenciana, Conselleria De Cultura i Educació, Direcció General Del Llibre, Arxius i Biblioteques, 2019.

Sáenz, Pilar. “Ambigüedad, ficción y metaficción en *Jusep Torres Campalans*”, en Cecilio Alonso, ed. *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español” (Valencia-Segorbe, 13-17 diciembre 1993)*. Valencia: Ayto. de Valencia, 1996.

Schammah Gesser, Silvina. “The politics of display in post-Franco Spain: Max Aub at the Reina Sofía”, *Journal of War & Culture Studies*, 3:1, 35-49, DOI: 10.1386/jwcs.3.1.35_1

Smith, Robert. “Arte conceptual”. *Conceptos de arte moderno*, Barcelona, Alianza Forma, 2001.

Wainwright, Lisa S. 2016. “Fluxus”. *Britannica Academic* (Encyclopedia Britannica Online). <https://www.britannica.com/art/Fluxus>

Web Oficial de la Fundación Max Aub. El autor: Biografía, <http://maxaub.org/biografia-max-aub/>

Xavier de Salas, “Enciclopedia, Voz”, *Museo del Prado*, <https://bit.ly/2zu9Q91>, 7 de mayo de 2020.