

# LITERATURA Y PINTURA. JUSEP TORRES CAMPALANS, UNA NOVELA CUBISTA\*

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura  
CLXXXIII 726 julio-agosto (2007) 503-510 ISSN: 0210-1963

Carmen E. Vilchez Ruiz

Universidad de Santiago de Compostela

**ABSTRACT:** This article presents a study of the relation between the arts of literature and painting, from the interdisciplinary point of view. Focused on the structural analysis of Max Aub's novel *Jusep Torres Campalans*, we will see how this work represents the translation of cubist painting's aesthetics into the literary discourse. Through this analysis we will be able to prove how the narrative discourse's decompositive technique, as used in a cubist painting, shows *Jusep Torres Campalans* as a fascinating dialogic dimension between truth and falseness, between painting and writing. Setting the reader again before the reflection of the old dialogue between literature and painting.

**KEY WORDS:** Literature, painting, cubism, narrative point of view, narrative space, narrative time, Max Aub, *Jusep Torres Campalans*.

**RESUMEN:** Este artículo se presenta desde la perspectiva interdisciplinar del estudio de las relaciones entre dos artes, la Literatura y la Pintura, centrándose en el análisis estructural de la novela de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, tras el que observaremos cómo esta obra supone la traslación de la estética de la pintura cubista al discurso literario. A lo largo del análisis podremos comprobar, pues, cómo la técnica de descomposición del discurso narrativo, a la manera de un cuadro cubista, convierte a *Jusep Torres Campalans*, en un fascinante espacio de diálogo entre la verdad y la mentira, la pintura y la escritura, situándonos de nuevo ante la reflexión del antiguo diálogo entre la Literatura y la Pintura.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura, pintura, cubismo, modalización, espacialización, temporalización, Max Aub, *Jusep Torres Campalans*.

No me detendré en la reflexión sobre las relaciones entre la literatura y las demás artes que goza de una larga tradición crítica a lo largo de la historia<sup>1</sup>, sino que me centraré en el análisis estructural de la novela de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, tras el que observaremos cómo esta obra supone la traslación de la estética de la pintura cubista al discurso literario, pues a pesar de publicarse en 1958 se encuentra dentro de los parámetros de la estética cubista con la que Max Aub había entrado en contacto directo en el París de principios de siglo. De este modo analizaremos la novela y sus relaciones con el cubismo siguiendo una metodología basada en el estudio estructural de la misma<sup>2</sup>.

*Jusep Torres Campalans*, publicada en 1958, constituye la gran broma literaria de Max Aub. Se trata de la biografía de un ficticio pintor vanguardista, Jusep Torres Campalans, a quien el escritor dice haber conocido en 1955 en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, a la que viaja para dar una conferencia con motivo del 350 aniversario de la publicación de *El Quijote*. A partir de este encuentro se propone Aub contar la vida del pintor que vive alejado de toda civilización, con los indios chamulas en el estado mexicano de Chiapas. Para

ello, Aub recorre los lugares que habitó, consulta a amigos que le conocieron y trataron, y detalla con cuidado el proceso de la confección del libro. Es por tanto una novela que se concibe como una verdadera monografía de arte, con carácter metaartístico y metaliterario, en la que todos los materiales confieren verosimilitud al texto: cronología histórica entre 1886 y 1914 (*Anales*); detallada biografía del artista con ilustraciones fotográficas; catálogo de sus obras; testimonios y juicios críticos de personajes tanto ficticios como reales sobre el pintor catalán; notas al final de cada capítulo de su supuesta monografía de investigación; entrevistas (*Conversaciones de San Cristóbal*) y textos del propio pintor (*Cuaderno Verde*); reproducciones de algunos de sus cuadros; e incluso, para completar su falsificación, Aub llega a pintar y a exponerlos en una galería neoyorquina como obras del propio Torres Campalans. De modo que aquí tenemos ese "talento múltiple" del escritor que pinta y del pintor que escribe.

Una vez presentada la novela, podríamos resumir la historia que luego se transforma en discurso a través de la técnica narrativa, haciendo un recorrido por esa fabulosa biografía que Aub construye tan meticulosamente.

"Catalanista hasta las cachas"<sup>3</sup> (p. 98), este Josep Torres Campalans, que nace en un pueblo de Lérida en 1886, se fuga del seminario y escapa a Gerona, donde trabajará como mozo de fonda, cartero escribiente de una notaría y de una compañía de minas de San Juan de las Abadesas. A los quince años Josep se enamora de una joven actriz, Juana Muñoz, a la que sigue a Barcelona donde ésta lo abandonará para volver con su antiguo novio. Allí se consuela con la amistad de un aprendiz de pintor, llamado Pablo Ruiz, que años después, ya en París, se iba a llamar nada menos que Pablo Picasso. El joven Pablo, después de enseñarle Barcelona, lleva a Josep a ver a la Chelito, que hacía furor entonces, en un teatro del Paralelo, y a un burdel de la calle de Aviñó, del que era asiduo el joven pintor. El ambiente de la Barcelona de comienzos de siglo está pintado magistralmente por Max Aub, al igual que el París de la *belle époque*, por el que Aub nos lleva de la mano al Montmartre de aquellos años, con sus calles pintorescas, su luz única, sus miseros estudios de pintores, al que Josep Torres Campalans, ya enamorado de la pintura, se trasladó años después, en 1906, y donde, entre 1907 y 1909, compartió junto a Picasso, Gris y otros amigos pintores, la gran aventura del cubismo, y otra aventura más personal, la de vivir maritalmente con una pintora alemana, Ana María Merkel, doce años mayor que él, gracias a cuyo trabajo de miniaturista pudo subsistir sin problemas y a la que engañó con frecuencia.

Josep es descrito como una rara mezcla de "católico a machamartillo" (p. 98) y de anarquista antiburgués. Vestía como un obrero: traje gastado de pana y jersey de cuello alto. No se le conoció otra vestimenta que ésa. Cuando estalla la guerra del 14, Josep, que no quiere saber nada de guerras, puesto que no las entiende, huye a México, consiguiendo el visado gracias al escritor mexicano Alfonso Reyes –dato real que contribuye a dar verosimilitud al texto–, que entonces tenía un cargo en la Legación mexicana en París. A su llegada se instala en Tuxtla Gutiérrez, donde vive con los chamulas quienes lo aceptaron por su conocimiento a fondo de los hongos. Será allí cuando, un año después de haber mantenido dos largas conversaciones con Aub, muere a los setenta años Josep Torres Campalans, después de haber vivido más de cuarenta en tierras mexicanas, olvidado del mundo y de la pintura.

El paratexto y diseño editorial de la novela nos proporcionan datos de interés. El simple título de la novela, *Josep Torres*

*Campalans*, nos indica que se trata de la historia de este personaje, cuyo nombre sugiere su origen catalán, del que el lector puede haber oído hablar o no, conocer algo o no, y con la que Aub capta al lector de forma irremediable. Por otro lado, podemos observar cómo la portada del libro está ilustrada por un cuadro que por sus características sitúa ya al lector en un espacio y momento artístico concreto, el de las vanguardias históricas. E incluso podemos acotar aún más el campo: en el momento en el que abrimos el libro y encontramos otra ilustración titulada *San Lorenzo*, fechada en 1908, que permite al lector avisado situarse ya en el ámbito concreto de la estética cubista y que podrá ir confirmando a medida que avance en su lectura.

Por otro lado, observamos que la novela esta dedicada "à André Malraux", escritor y político francés, amigo de Aub. A continuación, aparecen al frente del libro, tres textos que a modo de epígrafes versan sobre la verdad, la mentira y la creación, pertenecientes a célebres personajes del pensamiento y de la literatura españolas, como Baltasar Gracián, Santiago de Alvarado y José Ortega y Gasset, que arrojan ya luz sobre el trasfondo de esta novela, en la que la anécdota de la vida de Torres Campalans servirá a Max Aub para estructurar una cuidadosa reflexión sobre la naturaleza del arte moderno.

Por último, debemos señalar que la novela se organiza en siete partes bien diferenciadas: *Prólogo indispensable*, *Agradecimientos*, *Anales*, *Biografía*, *Cuaderno Verde*, *Las conversaciones de San Cristóbal* y *Catálogo*, que cuenta cada una de ellas con un cuerpo de notas situado al final de las mismas, exceptuando el *Catálogo*, cuyas notas se insertan al pie de página, en las que se introducen textos, comentarios críticos, referencias bibliográficas, que forman indudablemente también parte del paratexto y por tanto del discurso. Y como no podría ser de otra manera a lo largo del discurso narrativo se van insertando y sucediéndose casi un centenar de ilustraciones: retratos, dibujos y collages, atribuidas al pintor, para el que Aub incluso diseñó un monograma conformado por las iniciales "colgadas" de Torres Campalans, con el que firmaba sus cuadros y que recuerda a otros anagramas ilustres de la época como los de Georges Bernard Shaw o Henri de Toulouse-Lautrec.

Una vez resumida la historia novelesca y descrito su paratexto y diseño editorial pretendo analizar la transformación de la historia en discurso por medio del estudio de

las operaciones compositivas que se dan en la narración: modalización, espacialización y temporalización.

Ya en el *Prólogo indispensable* un yo-narrador, que guarda bastantes coincidencias autobiográficas con el autor, cuenta que conoce la trampa, la dificultad, que supone para un dramaturgo escribir una biografía con la que se propone hacer una autopsia, es decir, diagnosticar, historiar la vida de ese enigmático pintor que había conocido en Chiapas por mera casualidad en 1956. Estas afirmaciones, en principio, no dejan lugar a dudas de la intención de objetividad, veracidad, precisión y realismo que el yo-narrador quiere imponer en su biografía. Pero a continuación ya se pregunta por esa objetividad que pretende conseguirse, pues realmente no se sabe muy bien la precisión de la percepción que uno pueda tener sobre otro. Después nos dice que escribió valiéndose de otros, procurando ceñirse a la verdad; "gran ilusión" (p. 20). Ese discurso metaliterario sobre la propia escritura y creación de la novela sigue exponiéndose ahora en la propia estructura del texto, en la que narra en primer lugar los acontecimientos más significativos de la época (1886-1914); en segundo lugar, la vida y obra del pintor; a continuación, sus escritos, declaraciones y artículos acerca de su obra; y, al final, las dos conversaciones que mantuvo con él en San Cristóbal, sin saber su identidad, para finalmente explicitarnos su técnica: "Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista" (p. 20).

Aquí encontramos la clave, el modo en el que la historia se transforma en discurso, ya que Aub construirá al personaje principal, a Torres Campalans, a través de las distintas visiones y puntos de vista, que irán vertiendo de forma simultánea en el discurso los distintos personajes secundarios, que confieren al texto narrativo la apariencia de un collage a la manera cubista, en el que se superponen la narración biográfica en tercera persona; los testimonios directos, a veces un tanto inconexos, del propio Torres Campalans, las imágenes que dejaron los amigos del pintor; las conversaciones mantenidas con el autor; así como la densa aportación documental (diario, notas, artículos, textos, anales de la época) y el abundante material gráfico.

Partiendo del hecho de que toda novela es una macroestructura y de que el yo-narrador pretende componer el discurso a través de la multiplicidad de perspectivas, como anteriormente hemos visto, debemos señalar que nos encontramos ante un discurso con distintas modalizaciones, aunque hay

una que predomina y que da unidad y coherencia lógica al texto. Así pues, en la novela un Max Aub ficcionalizado narra con un yo: el yo del narrador que habla en primera persona y escribe esta monografía artística. Es decir, en este caso el autor se sirve no del personaje principal sobre el que gira la novela, sino de uno secundario que es el narrador, que participa activamente en la acción novelesca y que se trata del *alter ego* de Aub, con el que establece en el texto el punto de vista de un yo, el yo-narrador que cuenta lo que hace, piensa y observa en todo momento. Relata lo que observa y a quién observa, a la vez que deja traslucir sus pensamientos y opiniones sobre sí mismo y sobre los demás personajes. De este modo el discurso se construye a través de una narración retrospectiva homodiegética, que mantiene este yo-narrador que narra una historia de la que a su vez participa por medio del monólogo autonarrado volviendo atrás en el tiempo, para tratar de construir fielmente la monografía del pintor catalán. Observamos también la presencia explícita de un narratorio, de un lector explícito al que el yo-narrador se dirige en algunas ocasiones a través del plural mayestático involucrando de este modo al lector que se siente interpelado por éste: "... son casi todos los dibujos y cuadros que, por casualidad, conocemos de Jusep Torres Campalans" (p. 130) y al que también se dirige continuamente de forma no explícita por exigencia de la modalización empleada en el discurso: "No tendría interés reproducir aquí -de buenas a primeras- las dos conversaciones que sostuvimos. Las incluyo en su lugar" (p. 18). Como hemos podido observar, este tipo de modalización introduce cada parte del libro, excepto las que se dedican a la biografía y al catálogo. Aunque este yo-narrador va a presentar numerosas coincidencias biográficas con el autor a lo largo del discurso, no será hasta *Las conversaciones de San Cristóbal*, cuando por primera vez este *alter ego* de Aub se nombre, se muestre explícitamente. De hecho, sólo son dos los personajes que se dirigen directamente a él: el primero en hacerlo es uno de los interlocutores que se encontraba la noche anterior en casa de los Blom, al que el yo-narrador denomina "el insignificante", cuando al día siguiente al salir de visitar la iglesia, se tropieza con él y al preguntarle por si sabe algo más de "don Jusepe" (p. 301), éste le responde: "Es un hombre intratable y despreciativo, señor Aub" (p. 301). El segundo en hacerlo será el propio Torres Campalans quien se dirige directamente a éste con el empleo del vocativo en numerosas ocasiones a lo largo de sus dos conversaciones: "La vida tiene un tempo, un compás. Lo han perdido sin remedio, Aub" (p. 306).

Ahora bien, como ya dijimos anteriormente aunque sea este tipo de modalización la que predomine, o al menos la que da cierta unidad al texto, en el discurso también aparecen de forma simultánea otros puntos de vista, otras visiones, otras voces, que nos van a ir formando la imagen de Torres Campalans. Estas perspectivas responden, por un lado, a la del narrador omnisciente, que narra en tercera persona del singular la biografía de Campalans, al tiempo que emite juicios críticos y opiniones acerca de ésta:

Al mes Torres Campalans dio de bruces con su conocido Pablo Ruiz Picasso. La reanudada amistad iba a ser larga y fructífera (p. 129).

Aceptó los deseos de Josep Torres Campalans porque gustaba del sexo contrario y porque se enamoró de hasta donde más no podía de la pureza del muchacho. Tenía doce años más que él y siglos de experiencia. Josep se dejó querer (p. 129).

No insistió; derrotada, se puso a esperar, aterrorizada, el día que Josep se cansara de ella. No sucedió (p. 154).

La misma que también encontramos en la introducción al *Catálogo* cuando se afirma que éste fue realizado por el joven crítico irlandés Henry Richard Town en 1942, mientras preparaba una exposición sobre Torres Campalans en la *Tate Gallery* que, debido a la contienda mundial, no llegó a celebrarse:

Por aquel entonces, tenía ya impreso el catálogo, a falta del estudio preliminar. Una de las primeras bombas voladoras borró todo rastro de él, de su casa. Por lo visto, había enviado una colección de las hojas ya impresas a Cassou... Los cuadros, depositados en un guardamuebles, se salvaron (p. 342).

Por otro lado, tenemos también el modo dramático que el autor emplea en muchas ocasiones para presentarnos directamente los hechos sin ningún tipo de intermediarios, ya que intenta objetivar y dar verosimilitud a la narración mediante el diálogo. Por ello, el narrador –tanto el *alter ego* de Aub como el omnisciente– no opta por decir algo que ha ocurrido sino que muestra algo como si estuviera ocurriendo en ese momento, de ahí que se presente la acción directamente, como un espectáculo que desfila ante los ojos del lector. El modo con que lo presenta es dramático, escénico, directo, bien es verdad, que en este caso el modo dramático no aparece plenamente, pues el

narrador está claramente presente en el discurso y no finge que nos está mostrando algo. Al predominar el diálogo, el modo directo entre los personajes, da la sensación de que la acción transcurre ante los ojos del lector, quien entra en trato directo con ellos, mientras que el narrador permanece ausente durante la acción dramática, esto es, la representación de los personajes; apareciendo oportunamente entre los distintos discursos para aportar sutiles matices a lo que muestra:

–¿No le interesó?

–Eso no me interesa nada... Hace años creí que los hombres podían –recalcó el verbo– ser iguales. Y no: hay demasiados imbéciles... Se queda uno ahí, quieto, falto de fuerzas para seguir adelante, hasta el Juicio Final. Ahí me quedé –bajó el tono–, con Miguel Ángel. Verde y azul.

Pronunció estas últimas palabras de una manera casi ininteligible. No respondo de ellas. Pasó, difícilmente, un largo silencio. Nadie por la plaza. Sonó un reloj.

–Creo que debe ser bastante difícil comprender lo que fue el mundo francés de principios de siglo. Por lo menos, para nosotros, era un mundo francés.

Volvió a sonreír (pp. 317-318).

Observamos pues, como en estas escenas en estilo directo, que abundan en la novela, el autor cede su voz a los personajes por medio del diálogo a través de la primera y segunda persona (*yo/usted*). Hemos de señalar que concretamente en *Las conversaciones de San Cristóbal*, este diálogo que mantienen Torres Campalans y Aub, en algunos momentos parece más bien un monólogo, ya que son las palabras de Torres Campalans las que verdaderamente interesan tanto al autor como al lector, por lo que el *alter ego* de Aub, únicamente mostrará su palabra en preguntas muy directas o importantes, mientras que el resto de su discurso se omite y en lugar de mostrarlo se narra sintéticamente:

Se lo dije.

–Tampoco es usted ya ningún niño.

Fue su única muestra de interés por lo que no fuera él. Calló.

Hablé de la libertad, de la pintura soviética, por ver si se sacudía el marasmo.

–La calidad nada tiene que ver con la justicia ni con la libertad. El arte ha dado obras maestras en sociedades muy jerarquizadas... (pp. 312-313).

Ahora bien, junto a estos distintos tipos de modalización del discurso que hemos analizado, tenemos que señalar que dentro de estos modos discursivos caben además distintas voces y, por tanto, distintos niveles de lengua y diferentes tipos de discursos o variantes lingüísticas individuales. Y es que el autor para conseguir literariamente esa descomposición del personaje a la manera del cuadro cubista, que luego el lector tendrá que reconstruir como un rompecabezas, inserta y superpone simultáneamente multitud de voces distintas, sueltas, y a veces inconexas, que convergen todas ellas, en un mismo punto: el de la construcción del personaje a modo de *collage*. E incluso en algunos momentos de la biografía narrada y, por supuesto, en el *Cuaderno Verde* y *Las conversaciones de San Cristóbal*, será la propia voz de Campalans la que contribuya a dar una visión más acerca del personaje. Esta polifonía de voces –que remite al dialogismo bajtiniano (1989)– se manifiesta en el discurso narrativo no sólo por las notas, artículos, textos y aparato crítico que introduce el autor, sino porque también aparece en el propio diálogo entre personajes, cuando alguien cuenta algo haciéndose eco de las palabras de otro, o cuando el propio yo–narrador, *alter ego* de Aub, desaparece y aparece otro yo–narrador que toma la palabra y expresa directamente su discurso. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando el narrador omnisciente cede su voz y a continuación se inserta en el discurso un texto literal de Enrique Cabot, narrado en primera persona y en el que evidentemente la voz que cuenta no es ya la de ese narrador omnisciente sino la del propio Cabot. De tal manera que el modo discursivo cambia rápidamente de un narrador omnisciente a un yo–narrador que en este caso es Cabot (p. 96). Esto último aparece en multitud de ocasiones a lo largo de la novela y quizá con más intensidad en la parte que el autor dedica a la biografía, ya que con ello se consigue una mayor veracidad al mostrarse las palabras directas de todos aquellos personajes, que dan sus distintas visiones de un único hombre: Torres Campalans. Este dialogismo tan rico y a la vez complejo no sólo se va a mostrar a través de la polifonía de voces y puntos de vista distintos, sino que además confieren al texto una alternancia de variantes lingüísticas individuales muy rica y la presencia de distintos niveles de lengua, que el propio narrador advierte en el *Cuaderno Verde*, cuando dice que la parte titulada *Los elementos* tiene un estilo distinto a lo anterior al tratarse de una miscelánea de notas propias y ajenas (p. 282).

Así pues a través de esta narración fenoménica, de carácter retrospectivo, en la que hay una continua movilidad de los puntos de vista, de voces polifónicas que se superponen, en la que el narrador aparece también como un focalizador variable, Max Aub consigue dar una fuerte verosimilitud a su historia, hacerla prácticamente real y para ello, también van a contribuir sin duda alguna, la abundante intertextualidad, paratextualidad y metatextualidad que vamos a encontrar en el discurso desde la primera página hasta la última, por medio de citas, artículos, alusiones y notas, que en algunas ocasiones llega a abrumarnos completamente en ese afán de Aub por convertir la ficción en realidad. De ahí que siga a pies juntillas esta afirmación: “¿Por qué pintar desde un solo punto de vista? Eso, cualquiera. Un pintor, por el hecho de serlo, tienen la obligación de abarcar más” (p. 228). Y como tal pintor, Aub se lanza en esta novela a escribir con las más variadas técnicas narrativas, que muestra manejar muy bien, para conseguir esa visión total del imaginario artista catalán. No nos ofrece una sola visión, una sola perspectiva, una sola percepción del pintor sino una multiplicidad de perspectivas y voces para poder así conformar una visión más objetiva y realista del personaje. Así, la técnica cubista y realista se entrelazan, uniendo en un mismo personaje pintura y literatura, realidad y ficción, planteando al mismo tiempo algunas de las más profundas reflexiones sobre el arte de vanguardia.

En cuanto a la temporalización de la novela hemos de señalar que los hechos narrados (tiempo del discurso) coinciden con los hechos ocurridos (tiempo de la historia) pues la lectura de la novela dura mucho menos tiempo que el que transcurre en la narración, que linealmente abarca desde el nacimiento de Torres Campalans, en 1886, hasta un año después de su muerte en 1957, que es el año en el que el *alter ego* de Aub fija el tiempo desde el que escribe. Pero evidentemente y en consonancia con los múltiples tipos de modalizaciones –visión y voz–, la temporalización no está linealmente concebida en el discurso sino que en ella se juega con retrospectiones y proyecciones, del mismo modo que ocurre con la espacialización. Y es que aunque el discurso posea en primer término una temporalización anacrónica retrospectiva, que viene impuesta desde las primeras páginas de la novela, cuando el autor comienza rememorando el por qué de su escritura y las causas que le llevaron de manera fortuita a toparse con la enigmática personalidad del pintor catalán, el discurso narrativo no va

a seguir casi en ningún momento la linealidad temporal, salvo en los *Anales* –en los que aparecen algunos datos falsos–, en la primera parte del *Cuaderno Verde* –en el que se omite el año 1909–, y obviamente en el *Catálogo*.

A pesar de esta “aparente” linealidad, estas partes de la novela también se van a ver repletas de referencias, notas y alusiones que van a obligar al lector a ir de aquí para allá, para poder construir lógica y coherentemente la biografía del pintor. Así, pues, el resto del discurso narrativo se va a ir construyendo a través de saltos en el tiempo, reforzados por las abundantes referencias, cartas, notas, alusiones y demás aparato crítico. E incluso, en la biografía, que ocupa la parte central de la novela y que a pesar de intentar reconstruir fielmente los años desde el nacimiento del pintor (1886) hasta la guerra del 14, año en el que huye de París a México, ésta se ve asaltada por las alusiones, los textos, las referencias, las anotaciones que hacen imposible una lectura lineal de la misma. Así, encontramos a lo largo del discurso anacronías tanto de tipo retrospectivo, analepsis, como de tipo prospectivo, prolepsis, normalmente de carácter homodiegético y completivo, ya que van más allá del relato primario, inciden sobre éste y lo completan. A pesar de ello podríamos aventurarnos a señalar cierto carácter circular en la novela, ya que comienza y prácticamente termina –sí excluimos el catálogo– en el mismo espacio y tiempo en el que comienza: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 1956. Además, esta hipótesis podría verse apoyada por el hecho de que prácticamente da igual por dónde el lector comience su lectura, pues es exclusivamente el conjunto de la novela la que puede dar una visión completa de la biografía del pintor catalán. A esto también se debe ese carácter yuxtapuesto y un tanto inconexo de los distintos discursos que acontecen y se superponen a lo largo del texto.

Todo esto va a influir evidentemente en el ritmo de la narración que será más lenta cuando se sumerja en los farragosos textos, referencias, anotaciones y aparato crítico. Por ello el narrador, sobre todo en los diálogos, hace coincidir los momentos más intensos de la acción con los detalles más intensos de la narración, momentos en los que la intriga se refuerza y tensa, captando la atención del lector. De ahí que a lo largo del relato el ritmo vaya subiendo y bajando al mismo tiempo que se van intercalando la multiplicidad de voces y perspectivas. Está claro que siempre es la misma voz, la del autor, la que preside

todo el relato aunque ésta no llega a explicitarse nunca, ya que trata de objetivarse y dar esa sensación de verosimilitud tan perseguida por Aub, de ahí el aparato crítico que la acompaña, a través de la distinta modalización y temporalización que hemos analizado.

En cuanto a la espacialización observamos cómo son muchos los espacios que el discurso construye de una forma muy vívida y sorprendentemente real a través de las narraciones descriptivas que se irán insertando en la narración de Lérida, Gerona, Barcelona, París y Tuxtla Gutiérrez, que van a suponer una pausa en el transcurso narrativo y en la escena dramática.

Como hemos podido observar a lo largo de esta exposición, *Josep Torres Campalans* es una novela bastante compleja en cuanto a su estructura ya que exige al lector un esfuerzo para no perderse en esa polifonía de voces y multitud de perspectivas yuxtapuestas y simultáneas a las que hay que sumar abundante material crítico que dificulta el seguimiento del hilo argumental en algunas ocasiones. Además precisamente esta estructura tan compleja en la que se integra lo novelístico, lo histórico, lo personal, el diario, el coloquio y el despliegue de notas, en muchas ocasiones pretende confundir al lector pues verdaderamente no sabe en todo momento quién habla y quién ve. A pesar de todo, con esta técnica Aub consigue magistralmente transformar su historia en discurso, hasta el punto de que algunos han llegado a creer en la existencia de este anarquista, irreverente, mujeriego, católico, fascinante y “mediocre” pintor catalán, que llega a ser percibida por el lector casi de la misma manera que una pintura. Y es que como ha señalado Ette:

la lectura discontinua, consecuencia de la ordenación del material y que recuerda la percepción de una pintura, viene guiada por las continuas referencias cruzadas, notas a pie de página, comentarios, notas a pie de página para los comentarios y referencias al catálogo, elementos que nos llevan a un modelo de lectura interrelacional que se ramifica, alterando así, la lectura lineal (2002: 680).

En definitiva, todo esto lo ha conseguido Max Aub por medio de la técnica de descomposición del discurso narrativo, a la manera de un cuadro cubista, convirtiendo así, *Josep Torres Campalans*, en un fascinante espacio de diálogo entre la verdad y la mentira, la pintura y la escritura.

## NOTAS

\* Este artículo fue presentado como comunicación en el III Congreso Internacional de Aleph celebrado en Granada entre el 3 y 7 de abril de 2006.

- 1 Son muchos los estudios realizados en torno a las relaciones entre la literatura y las demás artes. Véanse Bou (2001); Castro Borrego (1995); Corbacho Cortés (1998); García Berrio (1977); Gliksohn (1994); Litvak (1998); Monegal (2000); Pantini (2002); Pulido Tirado (2001a; 2001b).
- 2 Para el análisis seguiremos la metodología propuesta por Villanueva (1995).
- 3 He de indicar que citaré siempre la novela por la última edición de ésta en Destino, *Jusep Torres Campalans* (Aub, 1999).

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras literarias

Aub, Max (1991): *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino.

### Estudios

- Anderson Imbert, Enrique (1996): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- Bajtin, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Bou, Enric (2001): *Pintura en el aire. Arte y Literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre-textos.
- Corbacho Cortés, Carolina (1998): *Literatura y Arte: El tópico "ut pictura poesis"*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Litvak, Lily (1998): *Imágenes y textos. Estudios sobre Literatura y Pintura (1849-1936)*, Ámsterdam-Atlanta, GA.

Monegal, Antonio, ed. (2000): *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco-Libros.

Pulido Tirado, Genara, ed. (2001a): *Literatura y Arte*, Jaén, Universidad de Jaén.

Villanueva, Darío (1995): *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar.

### Artículos

Cano, José Luis (1970): "Max Aub, biógrafo: Jusep Torres Campalans", *Ínsula*, 288, pp. 8-9.

Carreño, Antonio (1980): "Antología traducida de Max Aub: La alegoría de las máscaras múltiples", *Ínsula*, 406, pp. 1 y 11.

– (1994): "Las otras 'más / caras' de Max Aub: Antología traducida (II)", *Ínsula*, 569, pp. 8-10.

Castro Borrego, Fernando (1995): "Ut pictura poesis en la Modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo", *Arte y Escritura*, ed. J. L. Molinuevo, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 61-92.

Ette, Ottmar (2002): "Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista", *Revista de Indias*, 226, vol. LXII, pp. 675-708.

García Berrio, Antonio (1977): "Historia de un abuso interpretativo: Ut pictura poesis", *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, AA.VV., Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. I, pp. 291-307.

Gliksohn, Jean-Michel (1994): "Literatura y Artes", *Compendio de Literatura Comparada*, eds. P. Brunel e Y. Chevrel, Madrid, Siglo XXI, pp. 218-235.

Oleza Simó, Joan (1994): "Max Aub, entre Vanguardia, Realismo y Posmodernidad", *Ínsula*, 569, pp. 1-2 y 27-28.

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 25 de enero de 2007



Palenzuela, Nilo (1994): "Cubismo y Neogon-  
gorismo en las poéticas narrativas de los  
años veinte", *Boletín de la Fundación Fe-  
derico García Lorca*, 16, pp. 113-127.

Pantini, Emilia (2002): "La Literatura y  
las demás Artes", *Introducción a la*

*literatura comparada*, ed. A. Gnisci,  
Barcelona, Crítica, pp. 215-240.

Pulido Tirado, Genara (2001b): "Teorías so-  
bre la relación entre Literatura y Arte  
en el siglo XX", *La Literatura Compa-  
rada: fundamentación teórica y apli-*

*caciones*, ed. G. Pulido Tirado, Jaén,  
Universidad de Jaén, pp. 99-134.

Soria Olmedo, Andrés (1991): "Cubismo y  
Creacionismo: matices del gris", *Bo-  
letín de la Fundación Federico García  
Lorca*, 9, pp. 39-49.