

**LO DIFÍCIL ES RECREAR.
EL RECORRIDO EDITORIAL DE
JUSEP TORRES CAMPALANS,
DE MAX AUB**

José María de Luelmo Jareño

Universitat Politècnica de València
<https://orcid.org/0000-0002-4803-7326>
jolueja@pin.upv.es

Cómo citar este artículo/Citation: Luelmo Jareño, José María de (2024). Lo difícil es recrear. El recorrido editorial de *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub. *Arbor*, 200(812): 2703. <https://doi.org/10.3989/arbor.2024.812.2703>

Recibido: 1 junio 2023. Aceptado: 10 abril 2024. Publicado: 13 diciembre 2024

RESUMEN: Aunque *Jusep Torres Campalans*, la peculiar creación literaria de Max Aub, ha venido siendo objeto de numerosos comentarios, estudios y exposiciones, la peripecia editorial de la obra –un aspecto determinante para su adecuada valoración y recepción– apenas si ha captado el interés que merece hasta la fecha. Con el propósito de suplir esa carencia, el artículo se detiene en primera instancia en el marco intencional y coyuntural de su primera aparición y despliega después un ejercicio adaptado de bibliografía analítica donde la edición príncipe es objeto de un somero análisis estructural y formal y se ve después sometida a contraste con todas y cada una de las ediciones en distintos idiomas que, desde 1958, se han venido sucediendo. Más allá de atender a las distintas versiones de una obra caracterizada en origen por una cuidada articulación de palabra, imagen y hechura material, el artículo aspira a promover la reflexión sobre el riesgo que entrañan ciertas rutinas editoriales para aquellas obras literarias que desbordan los márgenes de la convención.

Palabras clave: Max Aub; Jusep Torres Campalans; editorial; libro de artista; novela de artista

**THE DIFFICULT THING IS TO
RECREATE. THE EDITORIAL
JOURNEY OF JUSEP TORRES
CAMPALANS, BY MAX AUB**

Copyright: © 2024 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

ABSTRACT: Although *Jusep Torres Campalans*, the peculiar literary creation of Max Aub, has been the subject of numerous commentaries, studies and exhibitions, the publishing adventure of the work – a decisive aspect for its proper evaluation and reception – has, to date, scarcely attracted the interest it deserves. In order to make up for this oversight, the article first focuses on the intentional and conjunctural framework of its first appearance, and then displays an adapted exercise in analytical bibliography in which the first edition is subjected to a brief structural and formal analysis that is then contrasted with each and every one of the editions in different languages that have followed since 1958. Beyond looking at the different versions of a work originally characterized by careful construction of word, image and material form, the article aims to promote reflection on the risk that certain editorial routines imply for those literary works that go beyond the margins of convention.

Keywords: Max Aub; Jusep Torres Campalans; editorial; artist's book; artist's novel

1. INTRODUCCIÓN Y MARCO METODOLÓGICO

«Un paro cardíaco causó la muerte a Max Aub, autor de *Jusep Torres Campalans*»: así titulaba su necrológica el diario *Excelsior* el 23 de julio de 1972 al hilo del fallecimiento del escritor español, exiliado en México desde 1942¹. Dejando a un lado lo mucho que debía ese titular al papel del rotativo a la difusión de la obra original, la fórmula es indicativa del valor concedido a esa muestra puntual de la extensa producción maxaubiana y sirve como vagón de enganche para el guion que aquí se quiere desarrollar, este es, el de la peripecia de una obra total que trascendió con mucho la mera condición literaria, al punto de acabar caracterizando como ninguna el quehacer de su autor, pero que a la luz de las ediciones que se han venido sucediendo desde 1958 ha devenido casi un libro cualquiera.

No lo era en su momento, desde luego. A medio camino entre una *novela de artista*, un montaje vanguardista y una sofisticada broma intelectual, el genuino *Jusep Torres Campalans* se servía del formato libresco para sustanciar un complejo dispositivo donde la configuración física establecía una relación orgánica e ineludible con los contenidos del texto –ficcional o reales, pero verosímiles casi siempre–, con el componente performativo de su puesta en escena, y con un vastísimo marco referencial. Partiendo de este hecho, la investigación que motiva estas páginas persigue establecer cómo y por qué semejante armazón se vio sometido a un progresivo desgaste que acabó afectando a su integridad y a su recepción y cuáles fueron los hitos de esa lenta desfiguración, tanto en sentido retórico como literal.

Trazar esa deriva editorial exige realizar un estudio específico de la obra original y cotejar sus cualidades con las de todas y cada una de las ediciones, en diferentes países e idiomas, que la han venido sucediendo. De este modo, la investigación toma en cuenta la morfología editorial fijada por Gaskell (1998) y adopta una versión matizada de la secuencia metodológica de análisis material de Bowers (2001) que contempla los siguientes estadios: descripción del libro como objeto material y descripción de sus contenidos, estudio de la transmisión del texto mediante una historia detallada de las distintas impresiones y ediciones, análisis de los cambios incorporados tras la primera edición, y estudio de las relaciones que el autor hubiera mantenido con el libro como tal. En todas estas etapas, pero especialmente en la primera y la última, la consulta directa de documentos de archivo se demostrará fundamental para fijar la intención original de la obra, las variaciones que experimentó bajo control personal del escritor, y las que pudo haber sufrido al margen de su voluntad.

Toda esta labor material y archivística encuentra sustento en ciertos principios conceptuales y operativos de la historia de la escritura y la sociología de los textos que conviene precisar. Así, de relevancia en el desarrollo de la investigación es la distinción kantiana entre el libro como objeto (*opus mechanicum*) y el libro como discurso y el modo en que Roger Chartier (2007, 2012) emplea esa disociación para fijar una de las claves de la cultura escrita en la Modernidad y, en su grado extremo, un riesgo para la existencia del propio formato libresco. En este sentido, y a la vista de la peculiaridad formal de *Jusep Torres Campalans*, especial pertinencia adquieren las tesis de Don McKenzie (2005) sobre el libro como forma expresiva y ciertos estudios centrados en examinar cómo lo textual se conjuga con lo gráfico y lo táctil con lo visual en el marco de prácticas editoriales contemporáneas que la creación maxaubiana, inopinadamente, vendría a anticipar (Moegelin-Delcroix, 2006; Drucker, 2007; Lockemann, 2022). Al proceder al desglose detallado de este caso paradigmático, en fin, el artículo hace suya la visión de la edición como un *acto de mediación* necesaria entre discurso y comunicación (Bhaskar, 2014) y la convicción de que esa mediación requiere, por encima de todo, que el contenido sea asumido en su especificidad. Atendiendo a su relevancia y a su función seminal, es justamente este aspecto de la obra el que conviene abordar en primer lugar.

1 Anónimo. Un paro cardíaco causó la muerte a Max Aub, autor de Jusep Torres Campalans. *Excelsior*, 23 de julio de 1972 [Artículos sobre Max Aub (1943-1986). Caja 45. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón]. Tanto este artículo de la época como otros que se irán sucediendo han sido consultados directamente en los archivos de la Fundación Max Aub de Segorbe (Castellón, España), donde integran su legado personal. Dado que el escritor los recortaba de la prensa diaria y anotaba el medio y la fecha pero no así la página de procedencia, ha sido de todo punto imposible detallar este extremo. El propio carácter de este tipo de artículos determina además que su autoría apenas haya podido ser verificada en algunos casos.

2. VOLUNTAD DE FORMA E INTEGRIDAD EN JUSEP TORRES CAMPALANS

El carácter excepcional e inclasificable de *Jusep Torres Campalans*, no ya en el contexto de la producción maxaubiana sino más allá de sus márgenes, saltó a la vista desde el primer momento. «Al fin: un género nuevo», proclamaba la reseña aparecida en el diario mexicano *El Universal* el 27 de julio de 1958, que no dudaba en calificarlo de «libro originalísimo, de personalidad tan acusada que casi no se puede encontrar con qué compararlo»². Según el articulista, Rafael Solana, Aub no se habría limitado a novelar la vida de un pintor, sino que habría acometido la creación de su obra pictórica para alumbrar una amalgama de «artes literarias (de invención y de juicio) con artes plásticas» que desbordaría lo estrictamente procedimental y vendría a justificar la lujosa presentación del libro y su elevado precio –60 pesos de la época, nada menos³.



Figura 1. Ediciones originales sin sobrecubierta de *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub, y *Picasso*, de Maurice Reynal. Fotografía del autor.

«El libro es en sí una joya de la bibliografía de nuestros días, ya que no tiene nada que pedir a las mejores ediciones de arte que se hacen en Europa y Estados Unidos», afirmaba por su parte el *Excélsior* del 28 de junio⁴, un medio de comunicación donde el 2 de julio, fecha de aparición del libro, este vuelve a ser tildado de «edición sin par»⁵. Un día después, y a preguntas de Julio Verni, es el propio Aub quien subraya en el diario *Novedades* que se trata de «un volumen fuera de lo corriente, más parecido a una obra de la famosa colección de pintores

² Rafael Solana. Al fin: un género nuevo. *El Universal*, 27 de julio de 1958 [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

³ A efectos comparativos, basta señalar que la novela *La región más transparente* de Carlos Fuentes, editada el mismo año y en la misma editorial con una encuadernación similar y un volumen de páginas muy superior, salió a la venta por 25 pesos mexicanos.

⁴ Anónimo. Exposición de Campalans. *Excélsior*, 28 de junio de 1958 [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

⁵ Anónimo. Exposición de Campalans. *Excélsior*, 2 de julio de 1958 [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

que imprime en Suiza la casa Skira que no a cualquier otro tomo de la citada serie mexicana» [en referencia a la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica]⁶. Malévolamente parecido, en opinión de la también asilada Margarita Nelken, que en su artículo ¡Respeto al arte! —publicado el 20 de ese mismo mes— situará en ese afán mimético uno de los aspectos más cuestionables de la «broma de pésimo gusto» urdida por Aub, justamente al venir servida mediante un «descarado remedo, en su formato y presentación, de las Ediciones Skira»⁷.

En la estrategia urdida por Aub este afán de réplica jugaba desde el primer momento un papel fundamental, tal y como evidencian ciertos apuntes de enero de 1957 en los que este manifiesta su intención de publicarlo como un libro de Skira (Rodríguez y Herrera, 1993, p. 52). El propósito de remedar los productos de la editorial suiza evidencia su conocimiento del estado del arte en lo relativo a la publicaciones especializadas y la altura de miras con que concebía el proyecto: si pocos podían competir con Albert Skira en experiencia en la materia, tras haber editado en los años treinta la mítica revista surrealista *Minotaure* y numerosos libros de arte con grabados originales de Picasso, Matisse o Dalí, casi ninguno era capaz de hacerle sombra en términos de calidad gráfica y excelencia formal. Ignacio Soldevila (1973, p. 151) apunta que Aub pudo haberse inspirado, de manera específica, en el *Picasso* de Maurice Raynal (1953), y no en vano la biblioteca personal del autor albergó un ejemplar de ese cuarto volumen de la colección *Le goût de notre temps*⁸. Del parentesco entre uno y otro dan cuenta tanto las dimensiones generales como los rasgos que hallamos bajo las respectivas sobrecubiertas, a saber, encuadernación en tela de lino de grano medio, título estampado en el lomo, y grafía asimismo estampada en el centro de la cubierta —la característica S de Skira, en un caso, y un anagrama formado por las iniciales JTC, en el otro (figura 1). Aub contó con José de la Colina y Jasmin Reuter, de Encuadernaciones Progreso, para desarrollar la tarea, y con Gráfica Panamericana y Helioméxico para la mucho más compleja de replicar las extraordinarias reproducciones de obras de arte que hacían únicas en su género las ediciones de la casa suiza. Si en libros como *Picasso* asombra todavía hoy el grado de fidelidad a los cuadros originales que presentan las fotografías —primor en el detalle, latitud y acutancia impecables, extraordinarias profundidad y rango tonal—, impresas en un característico papel cuché y adheridas por uno de los bordes a páginas al efecto, qué asombro no ha de producir que el equipo editorial lograra imitarlas con semejante exactitud e incluso se arriesgase a ubicar algunas de menor tamaño a modo de viñetas, es decir, en convivencia con el cuerpo de texto (figura 2). Nada excepcional, en principio, al incardinarse el proyecto en una industria editorial dotada de medios al día y de una tradición genuina, pero bastante más si tomamos en cuenta la trayectoria de un sello como el Fondo de Cultura Económica, poco o nada habituado a estos menesteres. El éxito de la empresa, en fin, se entiende mejor a la luz de la amplia experiencia acumulada a pie de imprenta por el escritor y del buen hacer del coordinador de edición, el holandés A.A.M. (Sander) Stols, que venía de imprimir revistas culturales, ediciones de bibliófilo e incluso mantener su propio sello, Halcyon Pers, en aquella Europa de entreguerras que uno y otro parecían estar ahora homenajear en la forma y en el fondo (Van Dijk, 1992).

Aunque no es logro pequeño que «bajo la dirección del maestro Stols» (así dicta el colofón del libro) se lograra tal parecido con las ediciones de Skira, conviene subrayar que *Jusep Torres Campalans* no es una simple aproximación formal a la colección *Le goût de notre temps* sino también, o ante todo, estructural. Así, el *Picasso* de Raynal se abre con un apartado de *Dates et concordances*, donde año a año se consignan datos de la vida del pintor acompañados de los hechos históricos más relevantes en el campo del arte (nacimiento de Marcel Duchamp en 1887, fundación del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1929, etc.), al que siguen un *Avertissement de l'éditeur*, una prolija descripción de la trayectoria de Picasso dividida por etapas (*La jeunesse de Picasso a*

6 Vicente Verni. Preguntas a la carta. *Novedades*, 3 de julio de 1958, s. p. c. [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

7 Margarita Nelken. ¡Respeto al arte! *Excelsior*, 20 de julio de 1958 [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón]. Cabe recordar que la presentación del libro en Ciudad de México vino acompañada de la exposición en una importante galería de la ciudad de numerosos óleos, acuarelas y dibujos del tal Josep Torres Campalans, supuestamente nacido en España en 1886, activo en el París de las vanguardias, exiliado en México desde 1915 y fallecido en San Cristóbal de las Casas (Chiapas) hacia 1957. Aunque las obras en cuestión eran justamente aquellas que el propio Aub había confeccionado para incluirlas en la monografía del ficticio pintor, el público asistente y la ciudadanía en general no fueron informados de la formidable superchería hasta días después de la inauguración.

8 En opinión de Dolores Fernández, sin embargo, Aub habría mantenido como referente fundamental uno de los volúmenes que también atesoraba en su biblioteca, *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres* (1950), de Michel Seuphor (Fernández, 2019, p. 52).

Barcelone, L'époque nègre, Un retour a la plastique pure...), una concisa bibliografía, una relación de exposiciones del pintor y un índice onomástico. Prescindiendo de estas tres últimas secciones, Aub se servirá de un armazón similar para su obra pero lo desbordará largamente al añadir a los apartados equivalentes (aquí titulados Prólogo indispensable, Anales y Biografía) uno inicial con citas de Gracián, Ortega y un tal Santiago de Alvarado, otro de agradecimientos donde también se mezclan nombres reales y ficticios, un aparato erudito compuesto por artículos sobre la idiosincrasia artística y política española y sobre el propio Campalans, una breve recopilación de declaraciones suyas a la prensa parisina en los años 1912-1914, un amplio conjunto de pensamientos y sucesidos del artista ordenados por años y temas (el llamado Cuaderno verde, claramente inspirado en *El día y la noche*, antología de apuntes del pintor cubista Georges Braque) y un capítulo, convenientemente anotado con referencias eruditas, donde se refieren los encuentros de Max Aub con el pintor (Las conversaciones de San Cristóbal). Cierra el volumen un catálogo razonado de obras en el que trabajaba el joven crítico irlandés Henry Richard Town, con vistas a la primera exposición de Campalans en la *Tate Gallery* de Londres, justo antes de que un bombardeo alemán —se nos dice— acabase con su vida y con su proyecto en 1942.



Figura 2. Ediciones originales de *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub y *Picasso*, de Maurice Reynal. Fotografía del autor.

Además de por la viva alternancia de sangrías, tamaños de letra y estilos de fuente —párrafos ordinarios conviven con otros de estándar alemán y francés; el tipo disminuye en las citas, notas y adendas y en el catálogo final; el estilo regular muta en cursiva en el extenso Cuaderno verde—, las distintas secciones se ven animadas por la inserción, aquí y allá, de imágenes que reproducen dibujos, bocetos y cuadros en medio tono. Aunque se diría un mero recurso editorial, lo cierto es que la equilibrada distribución de este tipo de imágenes, unida a la puntual inclusión de páginas con láminas a todo color, confiere una notable unidad plástica a tan marcada diversidad estructural y formal. Las imágenes, en cierto modo, hilvanan el texto, crean una pauta regular en medio de esta biografía multiperspectivista que el propio Aub calificara abiertamente de cubista (Aub, 1958, p. 16) y funcionan

como agentes de continuidad para armar un Rimbaud pictórico —es expresión de Jean Cassou (1961, p. 9)⁹— que nos llega fragmentado en piezas de distinta entidad. No puede decirse que la presencia de determinada imagen en determinado lugar responda a una relación de necesidad, a una contigüidad con el texto, a su ilustración, pero precisamente esa contingencia resulta ser la opción más ajustada al personaje en la medida en que ofrece su obra como un todo ajerarquizado y tan libérrimo como él mismo. Si, en plena consonancia con el temperamento y la variabilidad emocional característicos de Campalans, su cualidad artística más acusada no es otra que la desinhibida mudanza de motivos y estilos, ¿qué mejor forma de reflejarla que dotar al corpus de obras de un carácter orgánico y connotativamente no evolutivo, por mucho que algunas —las reproducidas a toda página, en especial— aparezcan datadas? ¿Cómo mantenerse fiel al mito Campalans si no es confiriendo a su producción un tinte igualmente mítico, esto es, convirtiéndola en un magma fluido e indistinto donde óleos y apuntes al carbón, líneas sinuosas y planos quebrados, poseen idéntico valor?

En alguna ocasión se ha apuntado que semejante despliegue cumpliría no solo el cometido de fijar la personalidad y la trayectoria de un pintor prototípicamente maldito, sino que funcionaría como catálogo de exposición del propio Aub (Sáenz, 1996). Pareciera en efecto que Aub diseña un artista *ad hoc*, a su exacta medida, porque la barahúnda de recursos y lenguajes pictóricos casa mejor con la pasión de un diletante que con un Campalans cuyo compromiso máximo con la pintura le lleva a repudiar en su Cuaderno verde la inconsistencia de Juan Gris, Kies Van Dongen o Amedeo Modigliani, pero no tiene empacho alguno en acercarse, cuando no plagiar, a todos ellos. A ellos y a muchos otros que Aub consideraba al alcance de sus escasas aptitudes, por lo demás: «los dibujos, ¿qué me cuesta hacerlos? Con intentar copiar a Picasso o a Braque. Mi inhabilidad dará la diferencia», anota sin pudor en su diario de 1957 (Rodríguez y Herrera, 1993, p. 52). En la variada producción recogida en *Jusep Torres Campalans* hallamos remedos más o menos logrados de ambos artistas, sí, pero también ecos de Nolde, Matisse o Dufy, sin duda en el convencimiento de que su factura característica resultaba menos comprometedora —menos que la de un Boccioni, por poner un ejemplo coetáneo— y permitía sortear mejor dicha inhabilidad. Así las cosas, no resulta nada fácil dar respuesta a la capciosa pregunta formulada por Pilar Sáenz: ¿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? (Sáenz, 1996, p. 489). El propio Aub promueve el equívoco al declarar en unas ocasiones que la producción plástica precedió a la narrativa —«pinté y quería vender mis cuadros. Me ayudó con la novela sobre Torres Campalans. Algo legítimo y justo»¹⁰—, y en otras exactamente lo contrario —«esas pinturas y esos dibujos [...] me fueron saliendo en el curso de la novela», confiesa a Carlos Barral¹¹. Quizá, lejos de plantarse como una disyuntiva, algo haya de ambos extremos, y la mejor forma de definir la obra sea remitirse a ciertos soportes típicamente vanguardistas en los que crítica y creación, parodia y expresión, forman una sola entidad.

Si bien es lugar común referirse a *Jusep Torres Campalans* como una mofa de las monografías artísticas al uso —una tesis corroborada por el propio Aub al reconocer actuar «en venganza por quienes se han dedicado a hacer docenas de biografías de pintores de segunda»¹²—, no lo es tanto considerar el volumen como entidad artística suficiente, como una obra plástica en sí misma cuya afinidad con el denominado *libro de artista* no se debiera desestimar. «El *libro de artista* —precisa Anne Moegelin-Delcroix— intenta ensayar una vía inexplorada entre el refinamiento estético (y a veces insignificante) del libro de bibliofilia tradicional y la banalidad del libro de consumo [...] En el sentido limitado del término, es una obra-libro [...] una obra que se presenta al mismo tiempo como un verdadero libro» (2006, pp. 34-35). Quizá sea esta, en efecto, una buena definición de *Jusep Torres Campalans* y del trabajo multidisciplinar de su autor, pues 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, diálogos a vuelo pluma, citas eruditas, etc.—, pero tampoco nadie sin sus conocimientos en artes gráficas, artes plásticas e historia del arte hubiese cuajado la receta visual que

9 La traducción del original francés, al igual que otras que se irán sucediendo tanto en esta lengua como en inglés, es del autor.

10 Fernando Ramírez de Aguilar. Informe especial. *Excélsior*, 11 de julio de 1958 [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

11 Carta de Max Aub a Carlos Barral, 27 de diciembre de 1958 [Documento AMA C.2-12/8a. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

12 Fernando Ramírez de Aguilar. Informe especial. *Excélsior*, 11 de julio de 1958 [Reseñas obras de Max Aub (1933-1973). Caja 49. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

constituye una y la misma cosa con todo lo anterior¹³. Es la gestión equilibrada y eficaz de todo ese conjunto, en fin, lo que confiere a la obra su calidad de dispositivo en sentido estricto, de *libro de artista* disfrazado de *novela de artista* o de catálogo personal con apariencia de mixtificación, pues todo eso y más constituye el inagotable campo de fuerzas denominado *Jusep Torres Campalans*. Cómo en el curso de su posterior trayectoria editorial esa complejidad formal y esa energía característica irán disipándose en beneficio del componente estrictamente narrativo es asunto que merece ser considerado con detenimiento a continuación.

3. PERVIVENCIA Y DESGASTE DE JUSEP TORRES CAMPALANS

Tras el fallido intento de editar la obra en la casa inglesa Thames & Hudson —donde fue rechazada aduciendo que «ofrecer al público inglés la vida romantizada de un artista que efectivamente es desconocido (sic) sería una proposición equivocada»¹⁴—, la siguiente edición en aparecer será la francesa, tres años después y nada menos que en Gallimard. Que Aub lograra colocar su obra en el catálogo del sello más importante de la Francia del momento debe no poco a la intercesión de sus amigos Jean Cassou y André Malraux, a la sazón Ministro de Cultura del gobierno francés y destinatario de la dedicatoria que abría la edición mexicana. Será el jefe de gabinete de éste, André Beuret, quien le avise a Max Aub que, «según las últimas noticias, Claude Gallimard considera una edición de una calidad superior a la media, no digo edición de lujo porque sería demasiado, pero aún así algo esmerado»¹⁵. Quizá no quepa calificarla de edición de lujo, pero se le acerca: el libro, en tirada de 250 no venales numerados y 5000 ejemplares numerados (los 2000 de la impresión mexicana no lo estaban), aumenta de tamaño, emplea un grueso cartón forrado de papel cuché a modo de cubierta —presidida por la reproducción de un rostro trazado a línea por Campalans sobre la fotografía de una ostra—, dobla el número de viñetas insertas en el cuerpo de texto, incluyendo algún que otro *collage*, e incorpora, adherido a las guardas posteriores, un pequeño volumen de 53 páginas que nos devuelve en su portadilla a la muestra inicial —*Catalogue de l'exposition Jusep Torres Campalans, Juillet 1958, Mexico*— y reúne de forma exenta las imágenes de 52 de los 58 cuadros que en aquella se distribuían a lo largo de todo el libro. Se constata así un salto cualitativo, un distanciamiento de la edición genuina, pero también de la coartada mimética que en buena medida la sostenía en pie: nada queda ya del formato físico *à la Skira* ni de su estándar de reproducción, connotando quizá que la promoción del equívoco no ocupaba ya un lugar prioritario en los propósitos maxaubianos. El resto de cambios puede pasar fácilmente desapercibido —se elimina el sangrado francés en la sección Anales, las notas se ordenan ahora en doble columna, aumentan los márgenes exteriores en el Cuaderno verde para incorporar limpiamente las viñetas, etc.—, y aun cuando el resultado final poco tiene que ver con la edición original, bien puede decirse que la prestancia general y la tensión entre fondo y forma que la distinguían se mantienen en pie bajo una nueva apariencia.

En carta remitida a mediados de julio de 1961 al sello neoyorquino Doubleday, Aub reconoce contar en ese momento con varias opciones de publicación: Piper en Alemania, Mondadori en Italia, Bonnier en Suecia, Heinemann en Inglaterra¹⁶. Algunas deberán esperar décadas y otras se acabarán malogrando definitivamente, de manera que justamente Doubleday tendrá el privilegio de alumbrar la siguiente edición de *Jusep Torres Campalans* (Aub, 1961). El volumen gana algo de tamaño con respecto a la edición primera y, aunque retoma el recurso de la cubierta estampada con el anagrama JTC y la sobrecubierta a todo color, el resto de decisiones editoriales empiezan a jugar fatalmente en contra de la integridad del original (figura 3). Tanto la sistemática compresión del texto —la eficaz esponjosidad del Cuaderno verde, por ejemplo, deviene un texto corrido sin ninguna peculiaridad— como la drástica reducción del número de viñetas, o la reunión del conjunto de reproducciones a color en un bloque central de páginas —dotado de una portada específica donde figuran los datos de la muestra prevista

13 Que Aub despliega una hibridación característica de ese artefacto que es el *libro de artista* lo evidencia no solo la heterogeneidad de los textos sino la del propio material visual. Así, a las obras creadas por el propio escritor vienen a añadirse, en el apartado biográfico del libro, un retrato fotográfico de los padres del pintor catalán y otro de este con su amigo Picasso en un café barcelonés de origen muy dispar: si la primera fotografía procede de las pruebas de reparto tomadas en 1938 en Prat de Llobregat (Barcelona) por el equipo de producción de la película *Sierra de Teruel* —dirigida por André Malraux con guion del propio Aub—, la segunda es un burdo fotomontaje encargado a Josep Renau —amigo de juventud en Valencia y compañero de exilio en México— a partir de un original de Juan Vidal Ventosa de 1906.

14 Carta de James Clark a Max Aub, 12 de noviembre de 1958 [Documento AMA C.4-27/1. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

15 Carta de André Beuret a Max Aub, 16 de mayo de 1960 [Documento AMA C.9-8/41. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

16 Carta de Max Aub a Timothy Seldes, 3 de julio de 1961 [Documento AMA C.5-13/9a. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

en su día para la Tate Gallery—, hacen un flaco favor a la articulación imagen-texto y a las implicaciones que este factor poseía en la edición mexicana. Se trata, en términos generales, de una edición más pragmática, más severa, cuyo interés artístico cede ante el del aparato que rodea a su puesta en circulación. Efectivamente, en tanto la edición francesa no había llevado aparejada ninguna exposición, Aub hará suya la propuesta del traductor estadounidense de organizar «una muestra de ellos [los cuadros mexicanos] aquí en Nueva York en una galería de arte en la fecha de publicación del libro», persuadido como está de que «esto podría dar un tremendo impulso al libro y sería además muy divertido»¹⁷. «Los cuadros —responde Aub— 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 mayor dificultad...»¹⁸. Y así es, de hecho, aunque de lo pintado para la exposición celebrada en la Bodley Gallery entre el 29 de noviembre y el 10 de octubre de 1962 apenas tengamos constancia, porque el catálogo exento editado al efecto únicamente contiene descripciones técnicas y el volumen de Doubleday solo reproduce material previo; según estimaciones de Fernando Huici (2003, p. 38), a los 35 originales mexicanos Aub habría añadido otros 48 cuadros pintados ex profeso, algunos de los cuales conocemos hoy por otros medios.



Figura 3. Ediciones de *Jusep Torres Campalans* entre 1958 y 1962, de izda. a dcha. Fotografía del autor.

La tan traída 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 complemento escénico no volverá a formar parte de *Campalans*. Como observa Dolores Fernández, 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» (Fernández, 1996, p. 825). Esto va a ser así desde la inmediatamente posterior, la italiana de Mondadori de 1963, donde, más allá de la primorosa encuadernación y del bello papel verjurado, se opta por allanar completamente la maquetación —tan solo se conceden las variantes de tamaño y estilo—, se excluyen todas las viñetas adjuntas

17 Carta de Herbert Weinstock a Max Aub, 1 de febrero de 1962 [Documento AMA C.5-13/23a. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

18 Carta de Max Aub a Herbert Weinstock, 6 de febrero de 1962 [Documento AMA C.5-13/25a. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

al texto, y se relegan la escasa decena de reproducciones al final del volumen para acomodarlo al estándar de la colección *Quaderni della Medusa*.

El prosaico periplo que se abre en Italia va a encontrar un hito en el compromiso de publicación de la obra dentro de un tomo de *Novelas escogidas* de Max Aub por parte de la editorial Aguilar (Aub, 1970a), en ese contrato donde, a diferencia de otros anteriores –que nada arbitran al respecto–, se fija claramente que la presentación material del volumen será de la exclusiva incumbencia del editor¹⁹. Efectivamente, la *Biblioteca de Autores Modernos* donde se integra el volumen anulará cualquier idiosincrasia en favor de una estructura de antología con vocación canónica y apariencia de –valga el oxímoron– lujo popular, a saber, cubiertas de simil piel marrón, hierros dorados en el lomo, papel biblia, cinta de lectura y estuche de cartón crudo. Un traje un tanto extraño, se diría, para *Jusep Torres Campalans*, aunque a cambio incorporase ciertas enmiendas y algunos de los cuadros de la exposición neoyorquina inéditos hasta el momento.

Ese mismo año ve la luz la edición de Lumen (Aub, 1970b) bien distinta a su coetánea, pero igualmente resuelta a la hora de sacrificar la idiosincrasia del original en beneficio de un modelo preformado, el de la célebre colección *Palabra en el tiempo* que acogiera la obra señera de Broch, Weiss, Joyce, Beckett o Céline. Dejando a un lado la nueva información contenida en las solapas –una nota de Aub abundando en el equívoco sobre la autenticidad del personaje y extractos de las míticas *Galeradas* de Carlos Fuentes y Jaime García Tarrés que arroparon a la edición mexicana–, y dejando aparte también la labor de la censura franquista (Fernández, 2019, p. 65-67), se respeta en lo sustancial la variedad de sangrados, tamaños y estilos al tiempo que viñetas y demás reproducciones de obra se despliegan a lo largo de todo el volumen. Reproducciones que mantienen donde corresponde y como corresponde el uso del color, un rasgo que brillará por su ausencia, por vez primera y no última, en los ejemplares de Alianza (Aub, 1975) y Plaza & Janés (Aub, 1985), ejemplos de la funcionalidad y de la restricción de costes característicos del formato de bolsillo y virtualmente idénticos a pesar de pertenecer a colecciones diferentes –*El Libro de Bolsillo*, en el primer caso, y *Biblioteca Letras del Exilio* en el segundo– y presentar opciones divergentes para la portada –una obra de Campalans extraída de la primera edición y una ilustración ajena al autor, respectivamente (figura 4).



Figura 4. Ediciones de *Jusep Torres Campalans* entre 1963 y 1984. Fotografía del autor.

19 Contrato de la editorial Aguilar para la edición de *Novelas escogidas*, 1966 [Documento AMA C.37-1/33. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].

Más prestancia ofrecerá la segunda edición en italiano, la de Sellerio (Aub, 1992), que parte de la traducción y la maqueta de la versión milanese pero la altera ligeramente para adoptar un formato más desahogado. He aquí una sobria edición en la que destaca sobremanera el uso de los papeles Fabriano, ante todo en la sobrecubierta, en cuyo centro se sitúa una ventana en golpe seco donde se adhiere la reproducción a color de un bodegón de Campalans –tal vez, dicho sea de paso, el más *matisseano* de los suyos. La calidad de los materiales, con todo, no alcanza para enmascarar la evidencia: si el patrón simplificador instituido por Mondadori desfiguraba ya en su día la dialéctica imagen-texto, poco puede hacer al respecto la edición siciliana, en tanto que subsidiaria suya, a ese respecto. El desgaste de la obra en el ámbito editorial italiano vivirá un nuevo episodio años más tarde, cuando el sello Theoria alumbre una versión aún más espartana y ensimismada, dentro de su colección *Gli irregolari*, de cuyo escaso rigor da cuenta el hecho de que no se indique siquiera a quién debemos la traducción (Aub, 2018).

Cabe recordar cómo a mediados de 1961 Aub indicaba al responsable de Doubleday que, de cara al mercado alemán, los derechos de todas sus obras habían sido de hecho cedidos a Piper & Co. Verlag de Múnich, aunque ignoraba a ciencia cierta la fecha de aparición de Campalans²⁰. Es de lamentar que la fecha en cuestión se posponga hasta 1997, veintiséis años después, en una Alemania bien distinta y en un soporte muy diferente al que entonces cabía prever. Las simultáneas y casi gemelas de Gatzka bei Eichborn (Aub, 1997a) y Buchergilde Gutenberg (Aub, 1997b) compartirán esa responsabilidad y serán secundadas poco después por la sobria edición de Piper (Aub, 1999a), cuyo formato de bolsillo trae rápidamente a la mente las referidas ediciones de Alianza y de Plaza & Janés. Las tres comparten el epílogo de Mercedes Figueras y una estructura interna que respeta el original en cuanto a tipos, tamaños, párrafos e inserciones –no así en lo tocante a las imágenes a color, encartadas en papel cuché a mitad del volumen–, si bien la rústica de Piper, que ni siquiera se sirve de una obra del pintor para ilustrar la portada, se resuelve en aquellas mediante cartoné forrado con auténtica tela, estampaciones y portadas basadas, aquí sí, en obras campalanas –*Retrato de Rainer María Rilke* en el caso de Gatzka y *Retrato corto de Picasso* en el de Gutenberg.

En el extremo opuesto, la edición auspiciada por la Fundación Max Aub, supervisada por Vicente Rojo y editada por Destino (Aub, 1999b), se hará merecedora de especial aprecio por su afán casi facsimilar –no en vano, la edición está numerada– y por la elevada calidad editorial. La primera impresión que produce el volumen es de un notable parecido con el original, siendo que replica con detalle, salvo en la tipografía, la sobrecubierta mexicana. Si bien aumentan ligeramente las dimensiones y la extensión –las 316 páginas del original se convierten en 356 merced al incremento del tamaño de los tipos empleados en el aparato de notas–, se mantienen las peculiaridades tipográficas, la maquetación y el emplazamiento de cada imagen en su lugar exacto. El cuché que allí se reservaba para las reproducciones a color adheridas al papel crudo se emplea aquí para toda la labor de impresión, dando lugar a un resultado general altamente consistente y digno de ser empleado con garantías, a falta de algún ejemplar de la primera edición, como documento de trabajo para un análisis descriptivo de *Jusep Torres Campalans* (figura 5).

Mención especial requiere, en fin, la edición cubana del sello Arte y Literatura (Aub, 2002). De entrada, conviene dejar aquí a un lado el parte de daños infligidos a la estética original porque el contexto económico donde se gesta la tirada exige acogerla como lo que es, el fruto de una empresa meramente divulgativa. Pese a la escasa calidad del papel y a la desdichada impresión, la maqueta procura preservar la articulación genuina y dar a ver los rasgos generales del artefacto maxaubiano a un público que difícilmente hubiese tenido acceso a las ediciones españolas o mexicanas. Es, si se quiere, la versión urgente y a bajo coste de la anterior, la materialización a contracorriente de un empeño didáctico del Instituto Cubano del Libro que el propio Aub –contrario al embargo comercial de la isla y participante en el Primer Congreso de Intelectuales de La Habana en 1967– habría sin duda respaldado.

20 Carta de Max Aub a Timothy Seldes, 3 de julio de 1961 [Documento AMA C.5-13/9a. Fundación Max Aub, Segorbe, Castellón].



Figura 5. Ediciones de *Jusep Torres Campalans* entre 1992 y 1999. Fotografía del autor.

Bien diferente resulta, en este sentido, la penúltima edición conocida, la del sello español RBA (Aub, 2011), que aun disponiendo de los medios necesarios para cuajar un volumen rico en matices ahorma la obra por partida triple: al insertarla en la colección *Narrativas* –sólidamente establecida, como en casos anteriores, y nada sensible por tanto a singularidades de ningún tipo–, al presentarla en volumen conjunto con *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* –obra a la que se acerca temáticamente pero con la que no guarda relación en cuanto a forma o ambición–, y al reducir hasta lo anecdótico el número de reproducciones –una docena escasa a medio tono y un puñado de viñetas diseminadas entre párrafos es todo lo que queda del componente plástico original. Se agradece pese a todo la incorporación de un epílogo debido a Antonio Muñoz Molina –no un ensayo al efecto, en realidad, sino el texto íntegro del discurso de ingreso del escritor español en la Real Academia Española de la Lengua– donde se evocan aspectos de la trayectoria maxaubiana y se hace alguna alusión volandera a Campalans.



Figura 6. Ediciones de *Jusep Torres Campalans* entre 2002 y 2019. Fotografía del autor.

La más reciente edición española hasta la fecha se presenta como una versión crítica de *Jusep Torres Campalans* que, en principio, vendría a cerrar este largo ciclo de avatares y desencuentros (figura 6). Inserto en la ambiciosa empresa de publicación de las obras completas del autor –al amparo esta vez de un sello comercial, Iberoamericana-Vervuert, y no ya de la institucional Alfons el Magnànim, de la Generalitat Valenciana–, el volumen es fruto de un trabajo exhaustivo de la especialista Dolores Fernández, pionera en la investigación de la peculiar creación maxaubiana y verdadera autoridad en la materia. Dejando a un lado tanto los exhaustivos estudios que abren y cierran la edición como la catalogación de toda la obra campalasiana, incluyendo la obra francesa en color, el afán integrador lleva a Fernández a incorporar a la matriz del texto original de 1958 dos elementos de distinto cariz: las notas eruditas consustanciales a toda edición crítica, por un lado, y los 28 dibujos que Aub había insertado en ediciones posteriores, por otro. En lo relativo al primer elemento, y según sus propias palabras, «la mayor dificultad es la de recomponer, sin que pierda su esencia, la maquetación de Max Aub para la primera edición, respetando las numerosas notas a pie de página o final de capítulo del propio autor [...] que dificultan la incorporación de las propias notas de la edición y exigen un diseño específico en la maquetación» (Aub, 2019, pp. 70-71). En lo tocante al segundo, subraya, «sumando los dibujos de la edición francesa de 1961 a los publicados en la primera edición de 1958, y teniendo en cuenta el *Catálogo de Nueva York* de 1962 que explica los dibujos aparecidos en la edición de 1970 de *Novelas escogidas*, podemos tener la certeza de que esta edición es completa» (Aub, 2019, p. 73). ¿Lo es? Ciertamente, así debe ser considerada, aunque el precio a pagar sea un híbrido de varias versiones de un libro que venía de ser un híbrido en sí mismo. Si en otras ediciones, aun precarias, la obra se presentaba exenta de cualquier aparato y mantenía de ese modo la incertidumbre que pudo causar el original, ahora cualquier equívoco queda descartado de antemano en aras del rigor científico, la homogeneidad y la exhaustividad. Se diría que los rasgos morfológicos y teleológicos del genuino *Jusep Torres Campalans* ceden ante la necesidad, en fin, de ajustar cuentas con su propia peripecia y paliar los daños sufridos por la obra desde su origen, apenas mediado el siglo XX, hasta la fecha.

4. CONCLUSIONES

«Crear es fácil: se parte del caos. Lo difícil es recrear», anota el propio Campalans en su Cuaderno verde (Aub, 1958, p. 199). Nada hay más cierto en el caso de la obra que le vio nacer y en su extraordinaria dificultad para volver a ser o seguir siendo: su historia editorial, a la luz de lo visto hasta aquí, así parece demostrarlo. Si bien las ediciones francesa y estadounidense contaban con cierta aquiescencia por parte del autor y jugaban con la incorporación de nuevos materiales gráficos e incluso con secuelas de la exposición inaugural, ofreciendo así ciertos atractivos a cambio de la alteración del original, la peripecia posterior de la obra es la de una progresiva y lesiva pérdida de identidad. Tanto da que se pusiera el énfasis en la materialidad del libro –rasgo distintivo de las ediciones italianas–, en su maquetación –caso de las tres alemanas– o en el aspecto meramente textual –así, en la mayoría de las españolas–: la primera edición de *Jusep Torres Campalans* reunía todos esos aspectos de una forma solidaria e integral que nunca volvería a manifestarse de nuevo salvo, quizá, en las dos versiones españolas auspiciadas por la iniciativa oficial.

Aunque este hecho pueda parecer una cuestión puramente coyuntural e incluso menor, lo cierto es que apela al carácter de una obra donde la meticulosa articulación editorial es un rasgo medular y no mero ornamento. Que toda secuela debiera haberla preservado en la medida de lo posible y este no ha sido el caso salta a la vista al comprobar cómo la mayoría de las ediciones posteriores ha trastocado la obra mediante la asfixia del texto, el descuido en la maquetación, la supresión del color o la drástica reducción del número –cuando no completa eliminación– de imágenes, al punto de hacer de ella una novela como cualquier otra. Cuando, en alusión al canon literario de la Modernidad, Ricardo Sánchez apunta que «lo decisivo en la estructura de la obra son esos vacíos, distancias, puntos de vista, discontinuidades, contrastes, fragmentaciones, segmentaciones y montajes que ponen al receptor contra las cuerdas» (Sánchez, 1996, p. 224), bien pudiera estar refiriéndose a *Jusep Torres Campalans* y a los espacios que se abren entre esa sinfonía de registros, imágenes y recursos editoriales. Taponar esos espacios o reducir su número mediante la simplificación o la supresión de materiales de construcción acarrea un hecho evidente: transformar lo que era una obra marcadamente incluyente en otra regida en exclusiva por uno solo de sus componentes, el textual, algo que aqueja, asimismo, por citar solo tres ejemplos, a ediciones

de autores tan dispares como Cortázar, Kluge o Sebald. Si la recepción de toda obra depende en buena medida de la fidelidad a la propuesta original del autor y cualquier tipo de modificación repercute de forma decisiva en su recepción y en el eco que pueda alcanzar, en el caso de un artefacto editorial tan celoso de los detalles como *Jusep Torres Campalans* esa alteración conlleva convertir la experiencia de su manipulación en mera lectura, la fascinación en simple interés y la tensión del equívoco en pura evidencia.

Justo cuando lo libresco adquiere la forma de una epifanía electrónica que apela exclusivamente a la mirada, el formidable artificio concebido en su momento por Aub sigue presentándose como un ente corpóreo, vibrante y complejo, como una extraordinaria muestra de esa cultura material que ahora pareciera escapársenos entre las manos, pero también como un antecedente inopinado de la *transmedialidad* que las tecnologías digitales dicen inaugurar. Si todo proyecto de edición de la emblemática creación maxaubiana ha de tener esta singularidad en cuenta, cosa distinta es –reconozcámoslo, pese a todo– que pueda actuarse siempre en consecuencia.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

José María de Luelmo Jareño: Conceptualización, Investigación, Metodología, Recursos, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

REFERENCIAS

- Aub, Max (1958). *Jusep Torres Campalans*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Aub, Max (1961). *Jusep Torres Campalans*. París: Gallimard. Trad. de Alice y Pierre Gascar.
- Aub, Max (1962). *Jusep Torres Campalans*. Nueva York: Doubleday. Trad. de Herbert Weinstock.
- Aub, Max (1963). *Jusep Torres Campalans*. Milán: Mondadori. Col. Quaderni della Medusa. Trad. de Giuseppe Cintioli. Epílogo del traductor.
- Aub, Max (1970a). *Novelas escogidas*. Ciudad de México: Aguilar. Col. Biblioteca Autores Modernos. Prólogo y notas de Manuel Tuñón de Lara.
- Aub, Max (1970b). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Lumen. Col. Palabra en el tiempo.
- Aub, Max (1975). *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Alianza. Col. El libro de bolsillo.
- Aub, Max (1985). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Plaza & Janés. Col. Biblioteca Letras del exilio.
- Aub, Max (1992). *Jusep Torres Campalans*. Palermo: Sellerio. Trad. de Giuseppe Cintioli.
- Aub, Max (1997a). *Jusep Torres Campalans*. Eichborn: Gatzka bei Eichborn. Trad. de Eugen Helmlé y Albrecht Buschmann. Epílogo de Mercedes Figueras.
- Aub, Max (1997b). *Jusep Torres Campalans*. Frankfurt del M.: Büchergilde Gutenberg. Trad. de Eugen Helmlé y Albrecht Buschmann. Epílogo de Mercedes Figueras.
- Aub, Max (1999a). *Jusep Torres Campalans*. Múnich: Piper. Trad. de Eugen Helmlé y Albrecht Buschmann. Epílogo de Mercedes Figueras.
- Aub, Max (1999b). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Destino.
- Aub, Max (2002). *Jusep Torres Campalans*. La Habana: Arte y Literatura.
- Aub, Max (2011). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: RBA. Col. Narrativas. Epílogo de Antonio Muñoz Molina.
- Aub, Max (2018). *Jusep Torres Campalans*. Santarcangelo di Romagna: Theoria. Col. Gli irregolari.
- Aub, Max (2019). *Jusep Torres Campalans. Obras completas IX-A*. Madrid-Frankfurt a.M.: Iberoamericana-Vervuert. Edición crítica y estudio de Dolores Fernández.
- Bhaskar, Michael (2014). *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bowers, Fredson (2001). *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid: Arco.
- Cassou, Jean (1961). Jusep Torres Campalans. Le Rimbaud de la peinture moderne. *Bulletin N.R.F.* 158, 9-14.
- Chartier, Roger (2007). ¿La muerte del libro? Orden del discurso y orden de los libros. *Co-herencia*, 7(4), 119-129.
- Chartier, Roger (2012). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.
- Drucker, Johanna (2007). *The Century of Artist's Books*. Nueva York: Granary.
- Fernández, Dolores (1996). La leyenda de Jusep Torres Campalans. En: *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 825-828.
- Fernández, Dolores (2019). Estudio introductorio. En: *Jusep Torres Campalans. Obras completas IX-A*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 33-84.

Gaskell, Philip (1998). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea.

Huici, Fernando (2003). Ingenio de la vanguardia. En: *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 17-40.

Lockemann, Bettina (2022). *Das Photobuch denken. Eine Handreichung*. Berlín: Hatje Cantz.

McKenzie, Don (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid Akal.

Moegelin-Delcroix, Anne (2006). *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*. Marsella: Le mot et le reste.

Raynal, Maurice (1953). *Picasso*. Ginebra: Skira.

Rodríguez, Joaquina y Herrera, Alejandra, eds. (1993). *Relatos y prosas breves de Max Aub*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Sáenz, Pilar (1996). Ambigüedad, ficción y metaficción en *Jusep Torres Campalans*. En: *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 488-493.

Sánchez, Ricardo (1996). La recepción de la obra de arte. En: Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. II*. Madrid: Visor, 223-228.

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

Van Dijk, Cornelis (1992). *Alexandre A.M. Stols 1900-1973 uitgever/typograaf. Een documentatie*. Zutphen: Walburg.