

Nanette Reißler-Pipka  
Gerhard Wild (eds.)

Picasso – Poesie – Poetik  
Picasso, his Poetry and Poetics

Picassos Schaffen aus literatur-,  
sprach- und medienwissenschaftlicher  
Sicht

Shaker Verlag · Aachen 2012

### **Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

La Biblioteca d'Alemanya enregistra aquesta publicació en la Bibliografia Nacional Alemanya; les dades bibliogràfiques detallades es poden consultar a Internet a <<http://dnb.ddb.de>>.

### **Biblioteca Catalànica Germànica – Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik · 10**

[www.katalanistik.de/zfk](http://www.katalanistik.de/zfk)

© Die Autorinnen und Autoren · Els autors i les autores.

Alle Rechte an dieser Ausgabe · Drets exclusius d'aquesta edició: Shaker Verlag, 2012

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von · Imprès amb l'amable suport de:

Kurt-Ringer-Stiftung zur Förderung der Romanistik.  
Akademie der Wissenschaften und Literatur zu Mainz.

Satz und Gestaltung: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Lektoratsassistenz: Ingrid Böinghoff (Frankfurt a. M.), Sophie Routen (Freiburg i. Br.)

Printed in Germany · Imprès a Alemanya

ISBN 978-3-8440-1083-1

ISSN 1614-7650

Shaker Verlag GmbH · Postfach 101818 · D-52018 Aachen

Telefon: 00 49 (0) 24 07 / 95 96-0 · Fax: (0) 24 07 / 95 96-9

Internet: [www.shaker.de](http://www.shaker.de) · E-mail: [info@shaker.de](mailto:info@shaker.de)

# Jusep Torres Campalans, amigo apócrifo de Picasso

Hanno Ehrlicher (Augsburg)



Jusep Torres Campalans no forma parte, de ningún modo, de la obra de Pablo Picasso, ni de la pictórica ni tampoco de la literaria. El vínculo de este personaje con el pintor de Málaga se sitúa únicamente a nivel biográfico o, para ser más exactos, pseudobiográfico, ya que se trata de un ente de ficción creado por el escritor Max Aub en 1958 (= Aub, 1999a).<sup>1</sup> Como tal, forma parte de una larga tradición de artistas imaginarios (cf. Brams, 2003), cuya obra constituye un museo imaginario (cf. Maas / Zöllner, 2007). La vida de Torres Campalans, sin embargo, destaca dentro de esta tradición no sólo porque su biografía está mucho más elaborada que la de la mayoría de los casos semejantes y porque viene acreditada por una gama de recursos verificadores especialmente amplia y sofisticada; destaca también por su enorme impacto en la historia del arte, pues este personaje imaginario contó no sólo con esporádicos homenajes escritos o pintados por parte de otros pintores (cf., por ejemplo, Platschek, 1998 y Saura, 1999) sino incluso con exposiciones y catálogos completamente dedicados a él (cf. *Jusep Torres Campalans: ingenio de la vanguardia*);<sup>2</sup> tal impacto, por supuesto, no se podría explicar sin el contacto directo que se establece entre la vida y obra imaginadas de Torres Campalans y las reales de Picasso. Por lo tanto, la pseudobiografía escrita por Max Aub del presunto ‘amigo’ de Picasso es relevante también para la crítica de Picasso a medida que se usan los mecanismos del método biográfico, tan frecuentes precisamente en esta crítica, que además de reproducirse y mimetizarse, también se quiebran y problematizan.

- 
- 1 La primera publicación del texto se realizó en fragmentos, en la revista *Papeles de Son Armadans*, en agosto de 1958; la primera edición completa apareció el mismo año en la editorial Tezontle. En adelante citaré de una edición más reciente de la editorial Destino.
  - 2 La primera exposición de la obra de Jusep Torres Campalans se celebró en las galerías Excelsior de México del 2 al 11 de julio de 1958, coincidiendo con la aparición del libro. La segunda se produjo en consonancia con la publicación de la versión inglesa en la Bodley Gallery de Nueva York. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicó una exposición a Jusep Torres Campalans en el centenario de Max Aub, en 2003.

*Torres Campalans*, sin embargo, no puede interesar únicamente por ese extrañamiento de lo biográfico en general, sino también por la particular interrelación entre texto e imagen que se da en este libro y que quiero analizar, en un segundo paso, como una suerte de metacubismo en el que la intermedialidad primaria intrapictural del cubismo histórico de preguerra se transforma en una intermedialidad secundaria que sirve, desde la postguerra, para una reconstrucción irónica, lúdica y también escéptica de la vanguardia y sus ideales estéticos.

## 1 El extrañamiento de lo biográfico: Torres Campalans y Picasso ■

El método biográfico, esto es, el intento de utilizar la vida del artista como fuente heurística para fechar, comentar o interpretar su obra, tiene una larga tradición. Así, hablar de la obra como un 'hijo' del artista era un tópico que se vino dando desde la antigüedad, pasando por el Renacimiento, hasta la modernidad, cuando, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, gracias al positivismo y más tarde al psicoanálisis, el biografismo se sistematiza hasta tal grado que en 1934 Ernst Kris y Otto Kunz, al investigar las leyendas de artistas, podían formular lo siguiente:

tan solo el presente ha aprendido a captar con los medios de la ciencia lo que la opinión popular genera como intento explicativo – la comparación de la creación artística con la corporal. (Kris / Kunz, 1979: 148)<sup>3</sup>



Fig. 1: Eugenio Arias con Pablo Picasso, documentado en *Picasso Friseur*, p. 197. (© Ralph Gatti, Nizza).

3 El presente se refiere, claro está, al año de la edición princeps, y para Kris el paradigma del biografismo científico lo constituye el psicoanálisis de Freud. Kris, tras estudiar Historia del arte, se formó también como psicoanalista y llegó incluso a ser uno de los redactores de *Imago*, la revista de la sociedad psicoanalítica de Viena.

Aunque esta metodologización del enfoque biográfico haya sido de corta duración y hoy en día la investigación actual se muestre escéptica, tras los intentos postmodernos de abolir la autoridad del autor en cuanto agente y emisor intencional de sentido, el biografismo sigue todavía gozando de buena salud y se sigue practicando. Pablo Picasso, como muestra un sinfín de biografías, no es una excepción de esta regla. Para variar y para aprovechar el capital simbólico de Picasso al máximo, el biografismo sobre el pintor supera ya su propia vida y abarca también las vidas de los que le rodearon como lo muestra, por ejemplo, la biografía sobre el barbero de Picasso, Eugenio Arias (cf. Czernin / Müller 2001), un compatriota español exiliado que, después de la segunda guerra mundial, ejerció su profesión en Vallauris, en Francia. Este humilde personaje queda estilizado como un verdadero ‘hijo espiritual’ de Picasso,<sup>4</sup> lo que, a la vez, permite resaltar el arraigo que tenía el artista en la cultura popular. Imprescindible para este trueque de valores –lo popular queda consagrado mediante el arte y el arte consagrado se populariza– es la autenticación del contacto amistoso entre Arias y Picasso mediante una amplia documentación fotográfica (véase fig. 1). De esta misma estrategia se sirve también la pseudo-biografía *Jusep Torres Campalans* al incluir un falso documento fotográfico que ‘comprueba’ la amistad entre el pintor malagueño y su colega, nacido en 1886 en Mollerussa, en la provincia de Lleida (fig. 2).



Fig. 2:  
Jusep Torres  
Campalans con  
Pablo Picasso en  
Barcelona, 1902,  
documentado en  
*Jusep Torres  
Campalans*, p. 101.  
Foto[montaje] de  
José Renau.

4 “Eugenio Arias fue igualmente solitario, cabezudo y gracioso como su ‘padre espiritual’, Mediante recuerdos ricos en anécdotas del barbero, llegamos a conocer a otro Picasso Nuevo, no menos contradictorio pero sí enriquecido por muchas facetas intrigantes y dignas de saber” (Czernin / Müller, 2001: 10, traducción mía).

Max Aub se apoya, claramente, en el biografismo sobre Picasso que, en consonancia con el proceso de consagración del pintor, se desarrolló después de la segunda guerra mundial y que dispuso ya en los años 50 de todos sus recursos típicos, incluida la expansión de la biografía del pintor consagrado al círculo de sus amigos (por cierto, mucho más conocidos que el humilde Arias). Para entender la estrategia de Aub, resultan especialmente interesantes dos modelos biográficos precedentes: los recuerdos de Fernand Olivier sobre la fase cubista de Picasso, publicados por primera vez ya en 1933 y reeditados después de la guerra, también en traducción alemana, en 1957 (cf. Olivier, 1982); y, por otro lado, la biografía artística crítica sobre Picasso de Maurice Raynal que apareció en 1953 como cuarto volumen en la serie *Le gout de notre temps* de la editorial Skira y que, dada su divulgación en tres idiomas (francés, inglés y alemán), tuvo un enorme impacto publicístico (cf. Raynal, 1953). La biografía de Aub comparte con la de Olivier su focalización en la fase cubista y en las relaciones personales entre los artistas; el libro de Raynal, a su vez, puede ser considerado, más allá de su valor como fuente informativa, como un posible modelo formal directo para la composición del aparato crítico de *Jusep Torres Campalans*.

El libro de Aub resulta en su conjunto, sin embargo, mucho más complejo y dista de ser una mera imitación de la serie de Skira, en la que se inspira más bien libremente para crear un híbrido genérico con una multitud de textos diferentes. El libro comienza con una dedicatoria (a André Malraux) y tres citas que avisan al atento lector ya desde el principio del carácter ficcional del texto. El cuerpo de la obra se compone de siete partes: un “Prólogo indispensable” con notas inclusive, “Agradecimientos”, “Anales”, que informan sobre los acontecimientos históricos y artísticos más importantes del período de 1886 a 1914, una “Biografía” que incluye la mencionada documentación fotográfica, el “Cuaderno verde” con reflexiones metaartísticas del propio pintor, “Las conversaciones de San Cristóbal” entre Max Aub y Torres Campalans en su exilio mexicano y, finalmente, un “Catálogo” con descripciones de las pinturas que se reproducen a lo largo del libro.

Ya la mera enumeración de estos tipos de textos tan heterogéneos evidencia que no se trata de una ‘simple’ biografía sino de un libro multifacético con un núcleo biográfico, que trata de la amistad entre Jusep Torres y Pablo Picasso, y de su rivalidad con el otro conocido pintor español cubista de aquella época, Juan Gris. Mediante Torres Campalans se produce, así, no sólo una nueva visión de la historia del cubismo sino también un triángulo español que ofrece un panorama diferenciado de la cultura

peninsular de fin del siglo, para resaltar la pluralidad conflictiva tanto a nivel de la identidad social (el trasfondo social de Gris, hijo de ricos mercaderes, contrasta claramente con el de Campalans, que es hijo de humildes proletarios) como a nivel de la identidad regional (al andaluz Picasso y al madrileño Gris se une ahora un catalán muy crítico con el nacionalismo centralista<sup>5</sup>).

Con esta insistencia en las diferencias culturales, la pseudobiografía de la amistad entre Campalans y Picasso se distingue claramente del objetivo de la narración de la amistad real entre los exiliados españoles Picasso y Arias, que sirve, al menos al propio Arias, para construir, de una forma nostálgica, una cultura popular común que se identifica con la idea de una patria inmóvil como raíz identitaria:

La amistad de que aquí se habla, y las obras de arte que Pablo Picasso me regaló en amistosa compenetración, tienen una raíz común: el amor a España.

Eso fue lo que nos unió a Picasso y a mí.

España, nuestra tierra, nuestros padres, familiares y amigos, calles y avenidas, sendas y vericuetos, plazas de toros y tentaderos, teatros y verbenas [...] de todo eso nos acordamos cuando tuvimos que vivir en el extranjero, en el exilio [...] Muchas de las obras de arte de Picasso están inspiradas en hechos acaecidos en nuestra patria. Allí tienen sus raíces, de allí chupa la savia ese árbol artístico que Picasso cuidaba con tanto esmero que hoy extiende sus ramas invitando a los seres humanos a vivir en paz. (Epílogo de Eugenio Arias en Czernin / Müller, 2002: 179)

También Max Aub sufrió el exilio republicano en México, pero se abstuvo conscientemente de un autobiografismo nostálgico y patriótico de su vida pasada y prefirió optar por toda una serie de procedimientos de extrañamiento de la propia historia mediante la ficción. El más drástico de ellos fue, quizás, la elección de una perspectiva no humana para contar, en *El manuscrito cuervo* (cf. Aub, 1999b), lo que experimentó en los campos de concentración. De una forma no menos sofisticada, también la biografía de Jusep Torres Campalans enajena la propia vivencia de Aub al construir un *alter ego* ficcional con quien el autor comparte experiencias fundamentales como el exilio, pero que sigue siendo un 'objeto' suficientemente autónomo como para impedir un confesionalismo hacia el que el escritor sentía rechazo ya por razones de pudor. En la historia del cubista Campalans, que

5 Obsérvese, por ejemplo, esta cita del "Cuaderno Verde" de Jusep Torres Campalans (Aub, 1999a: 252): "Digo a Gris: —Madrid: un pueblo aburrido y gris que se cree capital de España. España sin Cataluña y Euzkadí no sería más que un poblacho moro, con autoridades inglesas. Se pone negro. Que fácil hacer saltar a la gente sin seso".

termina de forma abrupta con la primera guerra mundial, Aub omite cualquier referencia personal relacionada con la obra de Picasso. Su primer contacto con ella, por cierto, se estableció durante la II República, cuando el escritor, en su función de agregado cultural en París, participó en la organización del pabellón español para la *Exposition Internationale des Arts et Techniques* de 1937, donde se expuso por primera vez “Guernica” (cf. Aub, 2002).<sup>6</sup> El tiempo de la historia que ‘se pierde’ en la narración de la vida de Campalans es, precisamente, la época de mayor compromiso cultural de Aub, una época que desembocaría en la experiencia de los campos y, más tarde, del exilio.

La biografía del artista imaginario sirve para producir un extrañamiento o enajenación no sólo de la vida del autor Aub, sino también del biografismo sobre Picasso que queda contaminado con la sospecha de que, en el fondo, ninguna vida puede recuperarse completamente a través de la escritura. Así, el libro de Aub aboga por la imposibilidad de construir una vida como una totalidad ‘sin restos’. La representación narrativa de la fase cubista de Torres Campalans no constituye su meta final, sino la reflexión de la falibilidad de la vida y de los sistemas de su representación. “Las conversaciones de San Cristóbal”, por lo tanto, complementan la biografía ofrecida hasta ahora como un irónico suplemento negativo. El inesperado encuentro entre el biógrafo y el hombre que constituye el sujeto de su estudio no lleva a nuevas y exclusivas informaciones que puedan ayudar a aumentar la exactitud de lo reconstruido hasta ahora. Las conversaciones no producen un sentido final y cerrado, sino terminan con la repentina muerte de Torres Campalans en un fin contingente que conlleva el fracaso del deseo biográfico de producir una visión verídica y completa de lo vivido:

Al regresar de Europa, en diciembre de 1956, procuré saber si podía volver a verle. Supe de su muerte. Nadie ha podido precisarme la fecha, ni siquiera el lugar. No he tenido ocasión de volver a Chiapas. Temo que, si lo hago, me sea imposible dedicar el tiempo necesario para dar con sus restos. Además, ¿para qué? (Aub, 1999a: 331)

Además de este final abiertamente incompleto que problematiza el empeño biográfico de trasponer la verdad de la vida en escritura en su conjunto, *Jusep Torres Campalans* también contiene una ironía crítica hacia el anecdotismo explicativo, que suele formar el núcleo de las leyendas sobre

---

6 Cf. Glòria Picazo (2003) y Juan Oleza (2003: 7s). En la presentación de la exposición, Max Aub hizo una interpretación de la obra de Picasso, probablemente la más temprana de todas.

artistas, por lo que Kris / Kurz consideran la anécdota precisamente “una pieza de biografía secreta del héroe” (Kris / Kurz, 1979: 31). El libro de Max Aub recoge e ironiza esta tópica función legendaria de lo anecdótico al explicar que la génesis del cuadro “Les demoiselles d’Avignon”, considerado por la crítica como verdadera revolución en la historia del arte,<sup>7</sup> se debe al recuerdo de una visita que hicieron los dos amigos artistas a un burdel del Carrer d’Avinyó de Barcelona:

Años después, en 1906, cuando encontró de nuevo a Pablo Ruiz, en París, rememora, en un bistró, aquellas andanzas que les parecían viejas; de allí nació uno de los cuadros más famosos de la pintura contemporánea: “Les demoiselles d’Avignon” (Aub, 1999: 103)

Querer explicar el origen del cuadro por la existencia de un burdel en la calle de Barcelona, no es original en sí mismo, sino un tópico del biografismo picassiano, pero aquí además se lleva al absurdo, porque hace suponer que sin la existencia del personaje ficticio no hubiera tenido lugar la experiencia del burdel. Si el biografismo construye un nexo causal entre la vivencia real del artista y su arte, el fingido biografismo de Aub problematiza esta causalidad y construye un híbrida vivencia real inventada.

## 2 Texto e imagen en *Jusep Torres Campalans*: del cubismo al metacubismo

Con esta anécdota, podemos dejar atrás la dimensión biográfica del libro de Max Aub para entrar en el análisis de su dimensión teórica y crítica en cuanto reflexión de las posibilidades del arte y del arte de la simulación. Esta dimensión metaartística es la que impera en el “Cuaderno Verde”, el presunto diario de Torres Campalans desde el año 1906 hasta el estallido de la guerra. Estos apuntes ‘autógrafos’ del artista imaginario complementan la alografía (Genette, 1987)<sup>8</sup> exterior de su vida y documentan ahora la historia ‘interior’ de su pensamiento. No obstante, no constituyen una reflexión sistemática, sino una serie de apuntes aforísticos junto con anota-

7 Cf., por ejemplo, Raynal (1953: 41): “La historia del arte considera esta imagen la obra principal que marca el punto de partida de la revolución cubista. Se difencia de tal modo del resto de las obras de la historia del arte, que hay que considerarla como uno de esos hechos determinantes que marcan con fuerza brutal el estallido de las crisis revolucionarias.”

8 Remito al término creado por Genette para designar la escritura no-auctorial que llega posteriormente y desde fuera.

ciones triviales sobre las necesidades diarias (p. ej. “otro chucrut y a la cama”, Aub, 1999a: 210) que sirven de cómico contraste frente a las aspiraciones filosóficas (la frase inmediatamente anterior se encontraba aún en el registro reflexivo metaartístico: “Con la materia nada podemos, queda la forma: para jugar”).

Las fragmentarias reflexiones giran en torno a varios problemas estéticos (belleza, autenticidad, etc.), pero manifiestan una preocupación especial por el problema fundamental de la ‘verdad’ de la reproducción pictórica. Su punto de máxima condensación se encuentra justamente en un párrafo titulado “Estética”, en el que se insiste en la diferencia entre una mentira creativa y con capacidad inventiva y la falsificación engañadora:

Ojo: mentir, inventar; no falsear —que es engañar, falsificar—, particularidad de endebles vengativos enanos. No decir una cosa por otra, sino otra, nacida de la nada, de la imaginación. No disimular, que es de taimados, de seres de mala condición. (Aub, 1999a: 260s.)

Este imperativo artístico puede ser considerado como núcleo explicativo de todo el *Jusep Torres Campalans*, ya que imagina una vida artística, “nacida de la nada”, con producción pictórica inclusive y que no puede ser falsa, porque le falta un original. El pasaje estético, que dentro del contexto de la obra de Torres Campalans tiene una función metaartística, puede también ser leído como comentario metapoético del autor Aub, quien abre esta posibilidad de lectura con una nota explicativa en la que aclara que se trata del único texto no autógrafo de todo el “Cuaderno Verde” y que, por lo tanto, no puede ser del pintor sino que es “quizá copia” (ibid., 295). Dentro de la simulada autografía de Torres Campalans, el autor Aub instala así otro texto como copia sin original verificable. De esta forma, construye un fondo explicativo que deshace la creencia positivista en la posibilidad de una reconstrucción completa del pasado histórico mediante una documentación exhaustiva. Al deshacer la oposición entre la autenticidad del original y la falsedad de la copia, esta estética, que Aub comparte con Campalans, se acerca al arte *fake*, considerado típicamente postmoderno. Sin embargo, partir de un “cambio de paradigma de la ética del original predominante en la modernidad hacia el *fake* postmoderno” (Römer, 2001: 13) supone no tener en cuenta las estéticas de la vanguardia histórica, las cuales ya quedaban fuera del paradigma moderno sin constituir por eso necesariamente una estética postmoderna *avant la lettre*. Tal es el caso también del cubismo histórico que Aub, más que reconstruir, reinventa mediante la obra ‘cubista’ de Jusep Torres Campalans.

Considerar a Torres Campalans pintor cubista se ha convertido en un tópico de la crítica desde la aparición del libro (cf. por ejemplo, Siebenmann [1961] con motivo de la edición francesa), sin embargo no es del todo evidente, ya que la obra pictórica que Aub realizó y atribuyó a Torres Campalans excede iconográficamente, en su conjunto, el paradigma cubista y se asemeja en muchos casos al expresionismo y la abstracción. Pero este tópico no se ha mantenido “por inercia”, como supone Fernando Huici (2003: 37), pues el mismo Aub predetermina esta visión al integrar en el libro las primeras críticas apócrifas sobre el olvidado pintor, las cuales insisten precisamente en su cubismo, como lo hace sobre todo la de Miguel Gasch Guardia, titulada “Un fundador del cubismo: Jusep Torres Campalans” (Aub, 1999a: 82–87). La obra visible de Torres Campalans, tal y como lo reproduce el libro de Aub, en sí misma no sólo no es cubista, sino que demuestra bastante claramente que es una recreación fácil y diletante de los diversos estilos de las vanguardias de la preguerra. Del cubismo se toma sólo la fragmentación del objeto representado, pero no su innovación más importante, la integración de materiales extrapicturales en la pintura, los famosos *papiers collés* que se realizaron a partir del año 1912. Esta técnica no sólo supuso una expansión radical del material pictórico, sino también una radicalización de la intermedialidad cubista, que ya había empezado a despuntar en la imitación exacta de la tipografía típica de los periódicos, tendencia que culminó en el uso de tales periódicos en el collage (fig. 3).

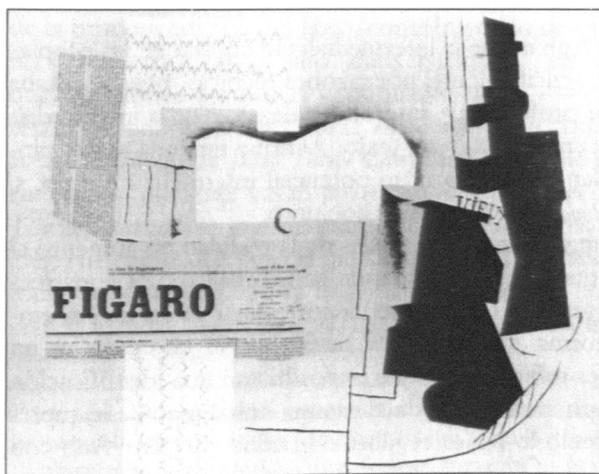


Fig. 3: Pablo Picasso: *Guitarra, vaso y periódico, botella de "Vieux Marc"* 1913, Papier collé y tinta sobre papel, 46.5x62.5 cm. The Tate Gallery, London.  
(© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2012.)

Esta dimensión intermedial se pierde por completo en la obra pictórica de Torres Campalans, como se aprecia precisamente en la obra más cercana a los collages cubistas, titulada *Montaje IV* y fechado en 1912 (fig. 4).



Fig. 4: *Montaje IV*, 1912, 25x17,5 cm, Óleo. Obra de J. Torres Campalans, comentada en el catálogo configurado por H. R. Town de la siguiente manera: “Grita el color –azul, verde, ocre– en esta composición decorativa realizada a la vuelta de un paseo por una feria popular. Ejemplar único de una serie desaparecida. Propiedad de J.D.C” (Aub, 1999a: 348).

Pero si es cierto que Aub omite la intermedialidad cubista en las propias obras pictóricas (tal vez, sencillamente, por razones técnicas, pues le faltaba la habilidad de un pintor profesional), no por eso desaparece la intermedialidad, ya que tiene lugar en el medio del texto. Aunque ninguna de las pinturas de Torres Campalans cuente con un potencial intermedial propio, sí lo hace *Jusep Torres Campalans*, el libro en su conjunto.

En el cubismo, la integración de materiales de la realidad no aumentó el ‘realismo’ de la representación, si se entiende como realismo la construcción de un objeto representado claramente identificable con un objeto empírico. El collage en forma de *papier collé* lleva, por el contrario, a un aumento de posibilidades referenciales que imposibilitan una identificación segura y, al mismo tiempo, pone en duda el estatus ontológico de lo representado. Este mismo efecto lo busca el híbrido genérico de Max Aub con la integración de todo tipo de testimonios sobre la vida del protagonista y

con la evidencia de los materiales visuales que, sin embargo, no ayudan a construir la vida y la obra de Torres Campalans como un referente estable, sino como una multitud de posibilidades, además de sembrar la duda sobre el estatus ontológico del personaje en vez de aclararlo. La crítica ha invertido ya mucho esfuerzo en describir y en analizar los diferentes elementos de este collage metacubista de Aub que todavía aumenta en complejidad si se considera la interrelación entre texto e imágenes. Dolores Fernández Martínez (2006) se ha dedicado, especialmente, a este aspecto, clasificando los diferentes tipos de imágenes, buscando las posibles fuentes y sistematizando las informaciones sobre las imágenes de Torres Campalans dispersas en el libro de Aub.<sup>9</sup> La dificultad de esta empresa es enorme, pues las distintas versiones editadas del libro de Aub no sólo varían en la cantidad y la disposición de los materiales pictóricos, sino que también a veces se representan variantes diferentes. Considerando la historia de las ediciones, la obra de Torres Campalans resulta, por lo tanto, móvil por la misma movilidad intermedial del texto. Desde un punto de vista analítico, esta movilidad puede resultar fastuosa y se preferiría contar con una obra fija, por lo que la mencionada investigadora aspira explícitamente a contribuir a una “critical edition of the novel [...] to be used as the basis for the further study” (ibid.: 98). Pero esto no sólo sería una trayectoria inversa a la propuesta por la crítica postmoderna con su intención de llegar “[d]e l’œuvre au texte” (cf. Barthes, 1984), sería sobre todo una trayectoria que inmovilizaría una dinámica iniciada por el propio autor, pues éste no dejó de aumentar y ampliar la obra visible e invisible de Torres Campalans después de la primera edición del libro, contribuyendo de esta forma a un texto que no se tiene en la mano, sino “dans le langage”, en un tejido de significantes que no conoce (ya por la continuidad de su uso) límite, de modo que el texto “ne peut s’arrêter” (ibid.: 73). Entendido como texto en este sentido, la pseudobiografía *Jusep Torres Campalans* mantiene abierta la búsqueda por su ‘objeto’ mientras vayan apareciendo nuevas reediciones del texto sobre Torres Campalans y/o de partes de su obra, como la edición póstuma del juego de cartas que creó el pintor apócrifo (cf. Valles Calatrava, 2007). Son estas ‘realizaciones’ de lo imaginado, catálogos, homenajes, y otros actos institucionales, las que aseguran una presencia de la obra del pintor imagi-

---

9 A parte del mencionado artículo, véase también Fernández Martínez (2003). La autora ha publicado además una tesis doctoral con el título “La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans”, a la que, lamentablemente, no he podido acceder.

nado más allá de las manifestaciones visuales reproducidas y las que hacen posible que los lectores actuales todavía puedan plantearse dudas acerca de su existencia.<sup>10</sup>

Así pues, mientras lo imaginado sigue produciendo sus efectos en la realidad, como la aparición del ficticio planeta Tlön en el conocido relato de Borges, el libro de Aub es mucho más que un mero recuerdo de un imaginario pintor ya muerto. Constituye una suerte de metacubismo crítico-experimental todavía activo. Y dado el hecho de que Pablo Picasso, a su vez, contribuyó en los años treinta a mantener presente a otro pintor apócrifo, el famoso Frenhofer creado por Balzac,<sup>11</sup> con el análisis de este metacubismo tampoco nos hemos alejado demasiado del amigo de Torres Campalans.

## Bibliografía

- Aub, Max (1999a): *Jusep Torres Campalans*, Barcelona: Destino.
- (1999b): *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*. Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un Epílogo de José María Naharro-Calderón, Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002): “Palabras dichas (en francés) en la inauguración del pabellón español de la exposición de París, en la primavera de 1937”, en: *Hablo como hombre*. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub, 39–44.
- Barthes, Roland (1984): “De l’œuvre au texte”, en: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Seuil, 71–80.
- Brams, Koen (2003): *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*, Frankfurt / M.: Eichborn (original holandés: *Encyclopedie van fictieve Kunstenaars van 1605 tot heden*, Amsterdam / Antwerpen, 2000).
- Czernin, Monika / Müller, Melissa (2001): *Picassos Friseur. Die Geschichte einer Freundschaft*, Köln: Kippenheuer & Witsch.

10 A este respecto, me permito aquí traer a colación una anécdota: al consultar el catálogo *Jusep Torres Campalans: ingenio de la vanguardia*, encontré pegada en una página una nota del anterior usuario, seguramente un tanto desconcertado, en la que se preguntaba “¿Hat Campalans gelebt?” (¿Ha vivido Campalans?).

11 Cf. Brams (2003: 103s) para la ‘biografía’ de Frenhofer, personaje central de *Le chef d’œuvre inconnu*. La relación de Picasso con esta y otras obras de Balzac la analiza Angelica Rieger en este volumen.

- (2002): *El barbero de Picasso. Historia de una amistad*. Traducción de José Antonio Padilla Villate, Madrid: Siglo Veintiuno.
- Fernández Martínez, Dolores (2003): “Jusep Torres Campalans. La obra”, en Soldevilla / Fernández (eds.), 111–158.
- (2006): “The False Originality of the Imaginary Artist. The Multiple Drawings of Jusep Torres Campalans”, *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 5, 91–108
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris: Seuil.
- Huici, Fernando (2003): “Ingenio de la vanguardia”, en: *Jusep Torres Campalans: ingenio de la vanguardia*, 17–40.
- Jusep Torres Campalans: ingenio de la vanguardia* (2003), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 13 de junio – 23 de agosto de 2003, [S.l.]: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto (1979): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Maass, Johann Christoph / Zöllner, Michael (eds.) (2007): *Imaginäres Museum. Eine literarische Kunstsammlung*, Berlin: Tropen.
- Oleza, Juan (2003): “Rafael Albert, Max Aub, Pablo Picasso: urdibres”, contribución a *Max Aub, testigo del siglo XX. Congreso Internacional del Centenario*, València: Biblioteca Valenciana. 7–12 abril del 2003, <[http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/joan\\_olaza\\_y.pdf](http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/joan_olaza_y.pdf)>.
- Olivier, Fernande (1982): *Picasso und seine Freunde. Erinnerungen aus den Jahren 1905–1913*. Photomechanischer Nachdruck der dt. Erstausgabe, Zürich: Diogenes (original francés: *Picasso et ses amis*, Paris, 1933).
- Picazo, Glòria (2003): “El arte en la guerra civil española”, en: García, Manuel (coord.): *El universo de Max Aub: centenario Max Aub, 1903 – 2003*. Museo de Bellas Artes de Valencia del 20 de enero al 30 del marzo de 2003, València: Generalitat Valenciana, 87–95.
- Platschek, Hans (1998): “Phantome und Phantombilder”, *Die Horen: Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 43:3, 179–184.
- Raynal, Maurice (1953): *Picasso*, Genève: Skira.
- Römer, Stefan (2001): *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln: DuMont.

- Saura, Antonio (1999): “El pintor imaginario”, en Soldevilla / Fernández (eds.), 91–110.
- Siebenmann, Gustav (1961): “Josep Torres Campalans. Max Aubs Denkmal für einen unbekanntenen Kubisten”, *Neue Zürcher Zeitung*, 30. 05. 1961, fol. 2.
- Soldevilla, Ignacio / Fernández, Dolores (eds.) (1999): *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid: Universidad Complutense.
- Valles Calatrava, José R. (2007): “Los juegos narrativos de Max Aub en Juego de Cartas”, *Revista de Literatura* LXIX:138, 543–557.

Summary: Josep Torres Campalans, the fictional artist and friend of Picasso invented by Max Aub in 1958, constitutes a special case in the large collection of imaginary artists because his biography is not only fictitious, but becomes authenticated by a sophisticated arsenal of quasi-scientific documentation. By creating a contact between the unfinished art-life of Torres Campalans and the real life of Picasso, Max Aub is able to challenge the methods of the biographical art's concept. Changing the focus from content to form, *Josep Torres Campalans* is characterized by an especially high potential of intermediality. Translating the intermediality of historic Cubism into a kind of meta-cubist artist novel, Aub creates a mobile work whose mobility is particularly evident in the changing relationship between text and pictures. The life of Torres Campalans is more than a still-life, still alive and raising questions about the limits between fiction and non-fiction. [Keywords: Max Aub; Pablo Picasso; fictional artist; cubism; biography] 

Hanno Ehrlicher, Universität Augsburg, Philosophisch-Historische Fakultät / Romanistik, Universitätsstraße 10, D-86135 Augsburg,  
<hanno.ehrlicher@phil.uni-augsburg.de>

