



La virtud política de la copia en el museo. Max Aub en el *Salón de los Rechazados* y Malraux en su *Museo Imaginario*¹

Álex Matas²

Recibido: 21 de noviembre de 2015 / Aceptado: 2 de febrero de 2017

Resumen. Este artículo analiza la función política y didáctica de los museos a partir de las nociones de autenticidad y originalidad. Para ello, se estudia la obra de Max Aub y André Malraux, dos escritores contemporáneos que abordaron de un modo divergente las posibilidades artísticas de las diversas tecnologías de la reproducción y sus consecuencias para la cultura política y museística de la postguerra. A partir de la lectura de *Jusep Torres Campalans* y *Le musée imaginaire*, este artículo propone que es la obra de Max Aub, el escritor español refugiado en México, la que mejor ilustra cuáles fueron las verdaderas implicaciones estéticas y museológicas de las coyunturas históricas del siglo XX europeo.

Palabras clave: Max Aub; André Malraux; falsificación artística; autenticidad; originalidad.

[en] The Political Virtue of the copies in the museum. Max Aub in *the Salon des Refusés* and Malraux in his *Musée Imaginaire*

Abstract. This article analyses the political and educational role of museums from the notions of authenticity and originality. To do this, this issue analyses the work of Max Aub and André Malraux, two contemporary writers who addressed in a divergent way the artistic possibilities of the reproductive technologies and their implications for policy and museum culture of the post war period. From reading *Jusep Torres Campalans* and *Le musée imaginaire*, this article suggests that is the work of Max Aub, the Spanish writer who sought refuge in Mexico, which best illustrates what were the true aesthetic implications and museological of the European history of the twentieth century.

Keywords: Max Aub; André Malraux, art forgery; authenticity; originality.

Cómo citar: Matas, Á. (2017) La virtud política de la copia en el museo. Max Aub en el *Salón de los Rechazados* y Malraux en su *Museo Imaginario*. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(2), 235-245.

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación Literatura Comparada en el Espacio Intelectual Europeo financiada por Ministerio de Economía y Competitividad (información necesaria para los artículos que recojan resultados de proyectos de investigación financiados).

² Facultad de Filología. Universidad de Barcelona (España)
E-mail: alexmatas@ub.edu

Desde finales del Siglo XVIII, el museo fue la institución que mejor ilustró en Europa el sentido colectivo del patrimonio nacional promovido por la Revolución Francesa. Si la Ilustración había promovido el principio de la universalización para la cultura, la Revolución convirtió de manera efectiva en bienes públicos lo que hasta entonces sólo habían sido bienes privados y objetos de lujo coleccionados por particulares, o atesorados por los poderes estamentales privilegiados (Llull, 2005). Según Jacques Rancière, este episodio de la historia de las instituciones fue, de hecho, determinante para el nacimiento de lo que él ha definido como el *régimen estético* de las artes. Un nuevo régimen que pondría fin al *régimen representativo* hasta entonces vigente y su tradicional jerarquía de temas, géneros y entre las mismas artes (Rancière, 2011).

Rancière, para explicar dónde reside la importancia para la historia del arte del impulso revolucionario y sus nuevas instituciones, glosa extensamente los comentarios de Hegel en *Lecciones sobre la estética* sobre los mendigos de Murillo, *Niños comiendo melón y uvas*, expuestos en la Galería Central de Munich. Si Hegel puede comparar a Murillo con Rafael en un mismo párrafo, explica Rancière, es porque se ha sustraído ya del criterio de excelencia que distribuía las obras según su pertenencia a escuelas (dibujo florentino, color veneciano, claroscuro flamenco, etc.). Con su gesto, Hegel confirma la aparición de una idea universal de lo artístico, del que participarían todas aquellas obras merecedoras de conformar una suerte de patrimonio común y ser propiedad, consecuentemente, de todo un pueblo.

Los mendigos de Murillo expuestos en la Galería Central de Munich eran, sin embargo, una excepción entre las muchas obras que, confinadas en conventos y palacios cortesanos, permanecían ocultas al público cuando no existía todavía esta concepción del “patrimonio común”. Las guerras napoleónicas extendieron la presencia de tropas francesas por toda Europa y fueron estos “ejércitos de la libertad”, mediante el expolio del “botín de guerra”, los que aceleraron un “movimiento que, con la progresiva apertura al público de las colecciones principescas, trasladó las obras de los pintores y las escuelas a ese ámbito nuevo de *libertad e igualdad* que se llama arte” (Rancière, 2011, p. 44). Desde entonces, ya no serían los criterios de excelencia, de una obra, un autor o una escuela, los que guían la distribución de las obras expuestas en los museos, sino el hecho de que todas ellas pueden encarnar la libertad del pueblo que accede a ellas y las contempla. Los visitantes de los museos relevan con ese nuevo gesto universal al acto privado de la posesión.

De este modo, las obras se colgaban en las paredes de los museos porque pertenecían al patrimonio común de la libertad. Nuevos motivos y personajes, además de las clásicas figuras heroicas y divinas, merecen ser objeto de la representación, y ser contempladas por un público anónimo. Entre otras muchas cosas, el nuevo régimen estético de las artes supuso la proliferación de múltiples esfuerzos para incrementar los niveles formativos y facilitar la identificación de los ciudadanos con determinados valores de carácter político o ético. Es en este contexto que hay que interpretar la amistad y el compromiso de dos creadores como André Malraux y Max Aub. El guionista y el traductor del guion de *Sierra de Teruel* trabajaron juntos en el rodaje de la película durante la Guerra Civil española y, desde la máxima complicidad, compartieron una misma concepción del arte comprometido al servicio de una causa política común.

Ahora bien, tras la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, la llamada “democratización de la cultura” condiciona la obra y la concepción del compromiso artístico de ambos autores, que orientan su labor en sentidos

verdaderamente divergentes. La predilección de Max Aub por lo *apócrifo* hay que entenderla según este auge del cada vez más lucrativo negocio de la industria cultural, cuando la reproducción y comercialización de obras de arte conllevó nuevos hábitos de consumo. Como sugiere Joaquín Álvarez en su extraordinaria historia de las falsificaciones literarias españolas, *El crimen de la escritura* (2014), la predilección de Max Aub por lo apócrifo puede interpretarse como una forma de desobediencia con respecto al sistema literario de su tiempo y sus instituciones.

Para hacernos una idea de su poética falsaria, podrían destacarse entre todas las obras que componen la enorme labor literaria de Max Aub, tres de sus *trampantojos* más sorprendentes. El primero de ellos es su *Antología traducida*, publicada en 1963 en los Papeles de Son Armadans y, de nuevo, en 1972, en una ampliada segunda versión. No se trata de la traducción de una antología previa, sino que Max Aub la presenta como una selección propia de poetas que van desde la XVIII dinastía de los faraones egipcios hasta los años en que es publicada. Para ajustarse a los parámetros de las antologías, que tienen como función el *historiar* la literatura, Aub introduce las correspondientes notas biográficas de los autores. Esta es una estrategia con la que el escritor redonda en los moldes genéricos con el objetivo de discutir la arbitrariedad de los cánones literarios. Este ejercicio evoca, evidentemente, a William Beckford y sus *Vidas o biografías imaginarias*, a Marcel Schwob y sus *Vidas improbables* o al Borges de la *Historia universal de la infamia*.

Hay una segunda modalidad de *trampantojo* que representa perfectamente su obra *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. El exiliado Max Aub escribe el supuesto discurso que hubiera pronunciado en «el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956». El libro, además del imaginado discurso de ingreso en la Real Academia, incluye también la «contestación» que le habría hecho Juan Chabás y la «lista de los señores académicos» con sus respectivos sillones, ocupados algunos de ellos por compañeros suyos vencidos, muertos o exiliados durante la Guerra Civil, como por ejemplo García Lorca, Fernández Montesinos, Miguel Hernández o Américo Castro, entre otros. Como explica Antonio Muñoz Molina en su *verdadero* discurso de ingreso en la Academia (*Destierro y destiempo de Max Aub*) no sólo se trata de un discurso apócrifo que el autor escribe, sino que Max Aub hizo también que se imprimiera y editara con una tipografía y un tipo de encuadernación y de papel que se parecen mucho al de las ediciones de la Academia, “con un pie de imprenta falso pero no inverosímil” (Muñoz Molina, 2004, p.72). Max Aub, por lo tanto, realiza un ejercicio similar al de Borges, cuando inventa un volumen apócrifo de la Enciclopedia Británica que habla del mundo llamado Tlön.

La tercera modalidad, la más lograda y relevante, es su novela *Jusep Torres Campalans* (1958). Se trata de una novela que adopta, aparentemente, la modalidad de la biografía de artista para narrar la vida de un pintor que, supuestamente, habría sido uno de los fundadores del cubismo pictórico. Se trata de una novela compleja cuya composición aglutina una multitud de voces y perspectivas yuxtapuestas. Integra de forma discontinua lo novelístico, lo histórico, el diario, lo personal, el coloquio y el despliegue de notas. En definitiva, Max Aub consigue gracias a “la técnica de la descomposición del discurso narrativo, a la manera de un cuadro cubista, convertir *Jusep Torres Campalans* en un fascinante espacio entre la verdad y la mentira, la pintura y la escritura”. (Vílchez, 2007, p.509).

Max Aub reproduce en el libro críticas y estudios de especialistas aparentemente verdaderos; incluye reproducciones de algunos de los cuadros pintados por Torres

Campalans —aunque en realidad los ha pintado él mismo—; en el epílogo, reproduce un listado con la descripción de las supuestas obras del pintor y la referencia de museos, galerías y coleccionistas particulares que hoy serían sus propietarios; reproduce en el capítulo *Las conversaciones de San Cristóbal* entrevistas a Torres Campalans que el biógrafo pretendidamente habría hecho en México; y reproduce también el *Cuaderno verde*, un diario con las supuestas anotaciones artísticas del pintor. Max Aub, en resumen, aprovecha la autenticidad y calidad verificadora de documentos personales, informes de especialistas, catálogos y reproducciones fotográficas para *autorizar* lo falso.

Dorrith Cohn analiza con detalle esta misma técnica en su libro *The Distinction of Fiction*, cuando comenta una novela escrita por Wolfgang Hildesheimer, *Andrew Marbot*. En esta falsa biografía de Andrew Marbot, se recrea la vida de un esteta y crítico de arte, supuestamente olvidado, que vivió durante la primera mitad del siglo XIX y que se habría suicidado en 1830, cuando tenía apenas 29 años. En la primera edición del libro, en 1981, podía verse en la cubierta la reproducción de una litografía de Delacroix cuyo título era *Sir Andrew Marbot*. En su interior, el lector podía contemplar una galería de retratos pictóricos que incluía a familiares y amigos, desde el retrato de su madre o el de Lady Catherine, con quien Marbot habría mantenido una correspondencia privada profusamente citada en la novela, hasta el de amigos tan conocidos como Thomas de Quincey, Giacomo Leopardi o Lord Byron. Dorrit Cohn explica que en la novela de Hildesheimer toda la iconografía documental cumple con una función pseudoautenticadora. A diferencia de otras novelas que adoptan la forma de la biografía de personaje histórico o la biografía de personaje inventado —como *Lenz* de Büchner o *La muerte en Venecia* de Mann—, *Marbot* no explota el libre acceso a la conciencia de los personajes, que distingue al fin y al cabo a la ficción literaria de otros géneros o discursos no-ficcionales. La novela optaba por la restricción, la antiomnisciencia, y renunciaba al empleo de cualquier técnica de la conciencia. Opciones habituales en un género eminentemente postmoderno como el de la *historia apócrifa*, que pretende contradecir la versión oficial de la historia y busca restaurar todo aquello suprimido o elidido por el discurso hegemónico o mayoritario. Aunque no tenga sentido calificar al *Jusep Torres Campalans* de novela postmoderna, es evidente que Max Aub sí sugiere también una nueva mirada a la historia de la estética y del arte.

Como en el caso de *Marbot*, en *Torres Campalans* la iconografía documental sostiene el argumento textual, y también existe la clara voluntad de contradecir los discursos historiográficos y cuestionar los métodos que emplean los especialistas para legitimar su versión. En la novela de Aub, la falsa escritura de pretendidos especialistas y las imágenes de cuadros falsamente atribuidos al pintor minan la credibilidad que los hechos documentados y las imágenes pretenden dar a la historia. Y Max Aub no se conforma sólo con la inclusión de retratos al óleo, como Hildesheimer, sino que incorpora imágenes fotográficas manipuladas, como la del pintor junto a su amigo de juventud Pablo Picasso. Es decir, que Max Aub se aprovecha fraudulentamente de las mejoras en los medios de reproducción para autorizar lo falso. La imagen en cuestión es el resultado de haber manipulado una fotografía que Juan Vidal Ventosa hizo de Picasso en 1906, acompañado de Fernand Olivier y del poeta Ramón Raventós. Josep Renau trabajó sobre esta fotografía y los hizo desaparecer a todos salvo a Picasso, y a su lado incorporó la imagen de un anónimo espectador de un partido de fútbol, a quien, además, hizo calvo. El fraude,

sin embargo, no se detiene aquí. Max Aub, además, hace coincidir la publicación del libro con una exposición en la galería Excelsior de México, donde pueden verse las supuestas obras del olvidado pintor cubista. Algunas de estas pinturas son precisamente las que se reproducen en la novela.

Cuatro años más tarde fueron expuestas en la galería Bodley de Nueva York, donde también había expuesto Andy Warhol, uno de los pocos artistas que ha conseguido ser admitido en los restringidos circuitos autorizados del mundo del arte a pesar de no cumplir con el imperativo del desinterés al que obligaba el régimen estético y un sistema de valores ordenado alrededor del principio de la autenticidad (Henich, 2010, p.23). Warhol, el artista que consiguió el reconocimiento del mundo del arte gracias a su declaración de inautenticidad, y Torres Campalans, el autor apócrifo que reivindica su condición real, coinciden por lo tanto en una misma galería de arte y cada uno a su manera contradice una inercia que, desde el siglo XVIII en adelante, había consagrado la personalidad de los artistas y había hecho de lo singular –lo inédito y lo desinteresado– la norma cultural. Warhol, al optar por la repetición de lo ya hecho, convierte al plagiarlo, del mismo modo en que lo hace Aub, en una nueva modalidad artística, y se inscriben ambos en una tradición vanguardista del arte que pretendía vulnerar el orden romántico y su entronización del valor de la autenticidad.

Frente a la exigencia de la sinceridad y del desinterés, y frente a la rentabilidad en el mercado de las artes del valor de la inspiración o la originalidad, existe una determinada tradición vanguardista que reivindica subversivamente el valor de la réplica y, en consecuencia, la condición de *artista* para los falsarios. Es una tradición que inaugura sobre todo Duchamp, cuando rompe con el *ready-made* la cadena que une al objeto con su creador, y que hasta entonces había garantizado una continuidad sobre la que se erigía la *autoridad* del artista *original*. En gran medida, tal y como también lo interpreta Max Aub, fueron las posibilidades técnicas –de la réplica y de la copia– las que alimentaban la ambición subversiva de los artistas de vanguardia, que exploran nuevas técnicas como la del montaje al mismo tiempo que reivindican para el artista la condición de *productor* (Oleza, 2013, p.8). De hecho, la característica principal de *Sierra de Teruel*, producto de la colaboración de Max Aub con André Malraux, es que la película refleja en su “temática y materialidad el contexto histórico que le da origen, incluyendo las vicisitudes materiales de financiación y logística que afectaron a la producción, que tuvo que ser terminada en Francia debido a la entrada en Barcelona de las tropas franquistas” (Delgado, 2014, p.250).

Como es sabido, fue Walter Benjamin uno de los teóricos de la vanguardia que reconoció de forma más lúcida las posibilidades que inauguraban las nuevas técnicas de la reproducción; para lo artístico, pero también para lo político y lo social. Él difundió la influyente teoría según la cual lo artístico, gracias a los nuevos medios de reproducción, se emancipaba por fin de su valor de culto, mágico o religioso, de su “existir parasitario en el seno de lo ritual” (Benjamin, 2008, p.59). Paradójicamente, esta teoría se convierte en manos de André Malraux en un instrumento al servicio del régimen de la autenticidad.

En *Le Musée imaginaire* (1947), Malraux, el amigo a quien Max Aub dedicará la novela *Jusep Torres Campalans*, celebraba que el museo ya no tuviera que desempeñar la función de encerrar obras maestras, *únicas*, entre sus muros y aplaudía, en el mismo sentido que lo había hecho Benjamin, que la fotografía liberara a las obras de arte de las restricciones y las tradicionales jerarquías académicas. Malraux ve con optimismo la recién descubierta posibilidad de componer un “álbum fotográfico

de la cultura universal”, donde coexistirían mosaicos, vidrieras, tapices, relieves, urnas funerarias o frescos de regiones culturales tan diversas como la azteca, mesopotámica, sumeria o bizantina. La verdadera antología comienza ahora, afirma Malraux, puesto que una estatuilla de terracota podrá aparecer ahora reproducida junto a un coloso de bronce, quedando así liberados algunos estilos artísticos de la servidumbre que los había convertido tradicionalmente en propios de *artes menores* (Malraux, 1965, p. 91).

La propuesta de Malraux remite, otra vez, a Duchamp, porque el *Museo imaginario* evoca el célebre “museo portátil” del artista: su *Boîte en-valise*, donde el artista mezclaba una de sus obras *originales* junto a copias y reproducciones de otras obras suyas. Malraux, por lo tanto, se hace cargo aparentemente de la vanguardia artística y discute también los estatutos convenidos acerca del original y su copia, del museo y la fotografía, del montaje y la exposición. Sin embargo, el que fue ministro de De Gaulle en realidad no dio con un modo de existencia no aurático para las obras de arte, ni ahondó en el declive del *aura* de las obras, sino que enfatizó esa misma condición aurática al hacerla extensiva a obras hasta entonces consideradas menores. Malraux recurre a los habituales estereotipos del mundo del arte —genio, alma, emoción e inspiración— y restituye el culto artístico al convertir su álbum fotográfico de la cultura universal —su museo imaginario— en una modalidad más de las lujosas ediciones de catálogos artísticos. Como dice Blanchot, para Malraux el arte es esa “forma que se afirma únicamente ella sola” y sigue al fin y al cabo disfrutando de un poder equivalente al que antaño ejercieron las divinidades, cuya ausencia e invisibilidad “vaga peligrosamente en torno a la pintura bajo el nombre de ideal y de valores culturales”. Goza de un poder que ejerce “bajo nombres más o menos brillantes —la cualidad humana, la imagen ideal del hombre, el honor de ser hombre, en una palabra, «la parte esencial del mundo»— (Blanchot, 2007, p.30).

Malraux, más que como *productor* se presenta a él mismo como un *autor* de exquisito gusto, y se deja fotografiar en 1953 por *Paris Match*, mientras trabaja en el segundo volumen de su *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, rodeado de todo su material iconográfico (Didi-Huberman, 2013, p.113). Malraux, supuestamente, iba a perpetrar una radical subversión de las instituciones artísticas —el museo— e iba a abrir la historia del arte a autores menos conocidos y a unos estilos menos académicos. Con esta profunda reevaluación de la historia del arte y sus instituciones quería ser consecuente con la nueva realidad de los medios visuales, que brindaban por fin, supuestamente, la oportunidad para contradecir la tendencia histórica de la museología: “la historia de los sucesivos intentos por negar la heterogeneidad del museo, de reducirla a un sistema o serie homogénea”. (Crimp, 2005, p.67). En efecto, en la línea de lo que había señalado Maurice Blanchot, Douglas Crimp escribió en *Las ruinas del museo* que Malraux había dado con el principio “homogeneizador último en la noción de estilo, hipostasiado, curiosamente a través de la fotografía. Cualquier obra de arte que pueda fotografiarse puede ocupar un espacio en el supermuseo de Malraux” (Ibidem, p. 67).

Malraux no hace más que sacralizar todas aquellas manifestaciones artísticas de carácter popular y primitivo que hasta entonces no habían sido sacralizadas, puesto que no se contaban entre las “bellas artes”. Se sirve del arte primitivista de Gauguin, Apollinaire o Picasso para confirmar categorías tan convencionales como las de *autor* o las de obra *original*, y su propuesta cobra así un sentido opuesto al sentido revolucionario que había impulsado Walter Benjamin, dado que el intelectual y político

francés celebra en realidad la posibilidad de un arte universal e intemporal gracias a la difusión de las imágenes que brindan las tecnologías publicitarias de la reproducción. Para él, todo aquello susceptible de ser reproducido mediante la fotografía merece ser exhibido en su gran *superouvre*. El reconfortante “conocimiento” del *Museo imaginario*, al fin y al cabo, tiene menos que ver con la labor de hombres y mujeres con sus contingencias históricas que con el “Hombre en su propio ser” (Crimp, 2005, p. 69). Se podría hacer la misma reflexión acerca del *Museo Imaginario* de Malraux que Roland Barthes hizo en una de sus *mitologías* acerca de la exposición *The family of Man*, cuando llegaron a París las célebres 503 fotografías tomadas alrededor del mundo para ser expuestas en el *Musée d'art moderne de la ville* de París después de haberse inaugurado antes en el *Museum of Modern Art* de Nueva York: “mucho me temo que la justificación final de este adamismo radique en legalizar la inmovilidad del mundo a través de un “conocimiento” y de una “lirica” que eternicen los gestos del hombre con el único fin de controlarlos mejor” (Barthes, 2009, p. 153). Contra lo que había sugerido Walter Benjamin, y contra lo que haría su amigo Max Aub, Malraux no pudo deshacerse de la idea del aura a través de la tecnología reproductiva de la imagen en arte.

Sin embargo, Malraux no fue ni el único ni el primero en convertir la defensa de la vanguardia artística en una paradójica confirmación del régimen de valores vigente sometido al imperativo de la autenticidad. En 1933, Clement Greenberg había publicado ya en las páginas del *Partisan Review* un artículo titulado *Vanguardia y Kitsch* donde parecía defender un arte de vanguardia que se alejaba de una concepción estética centrada en reconfortar el gusto del espectador que contempla la obra de arte. Para ello, teorizó acerca de una concepción “constructivista” del arte de vanguardia y equiparó al *autor* con el *productor*. Así, enfatizaba, Greenberg, habría que interpretar la obra de Picasso o Braque, que “desvían la atención de los temas surgidos de la experiencia común para dirigir su atención hacia el medio de su propio oficio”: “se interesan sobre todo por el “ordenamiento de espacios, superficies, formas, colores, etc.” y rechazan “todo aquello que no se encuentre intrínsecamente relacionado con estos factores” (Greenberg, 2006, p. 26-27). Ahora bien, a diferencia de Walter Benjamin, Greenberg sugería que esta clase de producción quedaba restringida a una minoría selecta, capaz de comprender que las obras de arte son, estrictamente, objetos producidos de un modo técnico. Según él, la vanguardia no implicaba una ruptura con la tradición artística de occidente, sino su continuidad, porque preserva la genuina cultura artística frente a la emergencia de los incontables productos de la cultura popular de las sociedades industriales. Estos productos son productos kitsch y, en lugar de imitar las reglas y los procesos mismos del arte, imitan sus efectos. Por lo tanto, la vanguardia no se opone al pasado artístico, sino al kitsch que los nuevos medios de reproducción difunden a través de “portadas de revistas, ilustraciones, anuncios comerciales, publicaciones de papel satinado, novelas de detectives, tebeos, canciones de verano, baile de claqué, películas de Hollywood, etc.”. La vanguardia se alza contra una cultura de “simulacros degradados” y Greenberg, frente a Benjamin, niega que esta profusa extensión del consumo artístico haya contribuido en nada a su concepción del arte moderno como un arte técnico y productivo (Groys, 2013, p. 136).

Greenberg, al oponer la vanguardia al kitsch, y restringir su alcance a un público minoritario, abona aquel imperativo de la autenticidad ligado a la obra de arte original creada por un autor sincero y desinteresado. Cuando niega la posibilidad

de que las masas participen en la producción de la obra de arte, si no es en la forma del consumo, relega a la vanguardia a aquel exquisito lugar al que la relegaron los artífices de una valoración positiva de lo “distinto” y lo “peculiar” en el mundo de las artes. Así, el formalismo de esos groseros borrachos y perturbados representantes del expresionismo abstracto y del *action painting* podía ser interpretado con facilidad, según la misma teoría de Greenberg, como una “exteriorización inmediata de los sentimientos o de las sensaciones interiores, autorizando al espectador a proyectarse psicológicamente y a compartir una condición humana común” (Heinich, 2010, p. 26)

La vanguardia artística y teórica, en manos de Malraux y de Greenberg, había dejado de ejercer la crítica implacable contra la conversión de la originalidad o el desinterés en un instrumento para el consuelo de los consumidores y, por el contrario, habría contribuido a revalorizar la “sinceridad” y la “autenticidad” en el mercado de las artes. Max Aub, sin embargo, preserva la virtud política de la vanguardia mediante una escritura apócrifa que afirma “alzarse contra las copias”, pero en última instancia lo que consigue es hacer pasar lo falso por verdadero. El fraude conserva la cualidad subversiva del arte, al contrario de lo que sucede con la obra pretendidamente *original* de tantos “coloristas que se leen en nuestros años como Amadises en los siglos cervantinos, fiados del renombre que otorgan las altas cotizaciones en los mercados de París y de Nueva York (Aub, 1970, p.19). Contra estas figuras de artificio manejadas por sus agentes se alza Torres Campalans, y también el pintor Nat Tate. El escritor William Boyd hará años más tarde algo muy similar a lo realizado por Max Aub, y escribe también una falsa biografía del pintor apócrifo Nat Tate. Reproduce en ella algunas de sus supuestas obras; incorpora igualmente fotografías —entre las que hay una en la que aparece el supuesto pintor junto a Georges Braque en 1959— y comentarios de especialistas y críticos de arte —como el que se atribuye precisamente a Greenberg, quien habría escrito en el efímero folleto *Art*, tras la exposición del pintor en la galería Aperto, que había visto “unos dibujos prometedores y en cierto modo inquietantes de Nat Tate” (Boyd, 2014, p. 50)

La poética falsaria da una vuelta de tuerca a la exigencia de interioridad y sinceridad en el mundo del arte y, cuando se comercializan y exhiben obras como la de los pintores apócrifos Torres Campalans y Nat Tate, llama la atención sobre qué es en realidad lo que determina el valor de las obras de arte. El fraude puede llevarse a cabo porque el pintor apócrifo resulta atractivo para un público de consumidores que ve en él y en sus obras las mismas cualidades que críticos y especialistas vieron en pintores tan herméticos como Jackson Pollock, William de Kooning y el resto de autores de la escuela de Nueva York. El fraude es posible porque resulta plausible que Nat Tate destruyera la práctica totalidad de su obra antes de suicidarse arrojándose a las aguas de río Hudson. Como escribe William Boyd: “como la mayoría de los movimientos artísticos que reclaman la atención de los medios, se produjo un pacto tácito de consciente mitificación y surgieron los reglamentarios estereotipos (el artista como borracho visionario, como macho bruto y grosero, como genio perturbado” (Boyd, 2014, p. 60).

La literatura falsaria de Max Aub hay que interpretarla como un recurso gracias al cual mostrar cómo las diversas tecnologías y medios de reproducción han acabado por generar una expectación estrictamente mercantil alrededor de las obras de arte, que se presentan como originales y auténticas. Estos valores no sólo organizan el sistema de valores del mundo del arte, sino también los valores vitales de los

individuos. Es por este motivo que Max Aub convierte todas estas tecnologías verificadoras —monografías de eruditos estudiosos, catálogos de exposiciones pictóricas y documentos gráficos de la vida y la obra del artista— en recursos falsamente autenticadores. Convierte las tecnologías sobre las que se asientan los discursos de la verdad en instrumentos para perpetrar un fraude gracias al cual hacer pasar lo falso por auténtico.

La predilección que siente Max Aub por la escritura apócrifa y el principio de la inautenticidad vertebran el conjunto de su trayectoria literaria y hay que interpretarla, como explica José Ramón López García en *Fábula y signo* (2013), según su identidad judía. La conciencia y la reflexión acerca de su condición exiliada (desplazada), sostiene un proyecto de escritura literaria que pone al descubierto cuáles son los valores en que se apoya la común apreciación de la autenticidad, tanto en lo que se refiere a los objetos artísticos y a los artistas como, en general, a las personas. (Heinich, 2010, p. 20). Algo idéntico a lo que propuso siempre Georges Perec, otro autor judío que, como Max Aub, fue capaz de aunar la provocación y la técnica vanguardista con el estricto realismo, y que razonó abiertamente en *W o el recuerdo de infancia* sobre el hecho de que fuera su condición exiliada o desplazada la que determinara una poética inclinada por la copia y la falsificación. Su estilo, hecho de largos listados y registros enciclopédicos, es neutro e inexpresivo, como es sobre todo técnica la labor de los falsarios que, desde *El condotiero* hasta *El gabinete de un aficionado*, protagonizan sus novelas.

El de Perec es un proyecto próximo al de Max Aub. En su caso puede afirmarse que persigue una absoluta *desacentuación*, la eliminación de cualquier marca personal, como si se tratara de borrar aquel acento que él mismo dibujó sobre la primera *e* de su apellido cuando se bautizó a los trece años. Perec lo explica en *W o el recuerdo de la infancia* cuando rememora cómo sobrevivió a la guerra, tras la muerte de su padre en el frente y la deportación de su madre. Explica con detalle la particular importancia que tuvo para él, y el conjunto de su obra, la visita de dos oficiales alemanes a la escuela en la que estuvo internado por aquellos años. Narra cómo vio que entraban en la escuela en compañía de las directoras y recuerda cómo corrió la voz entre los niños internos de que los oficiales se habían ido tras haberse limitado a consultar los registros del colegio. No se trataba de una simple comprobación: Perec explica cómo la apariencia bretona de su apellido fue lo que le salvó la vida e impidió que los oficiales alemanes lo descubrieran. Pasó desapercibido entre otros muchos niños franceses y su apellido disimuló su origen judío. Perec nació en Francia, posee un nombre francés, Georges, pero su apellido no es en realidad francés. No sorprende que no pudieran apreciarlo los oficiales alemanes, puesto que la diferencia es minúscula: si fuera un apellido francés, llevaría acento en la primera *e*. Perec es, en realidad, la grafía polaca para Peretz, el nombre de su familia; en Polonia, nadie hubiera dudado de que la *e* sin acentuar era el indicio de su identidad judía.

Comenzaba así una trayectoria vital y literaria que se construiría sobre el disimulo. En su partida bautismal del año 1943 ya puede verse este acento en la primera *e* de su apellido. La protección que le procura un simple acento consiste en que exhibe así su identidad francesa, al mismo tiempo que oculta su origen judío. Así explica él por qué acabó convirtiéndose en el escritor que experimentaba constantemente con el poder de los signos, y por qué hoy nosotros asociamos su obra con un deslumbrante juego lúdico hecho sobre todo a base de palíndromos, lipogramas, anagramas, homófonos, etc.. Todo parte de este disimulo patronímico

de su origen judío, que le permitió diferenciarse de los suyos y confundirse entre los niños franceses, pero sin mimetizarse tampoco del todo con ellos. Esta *diferencia* resume ejemplarmente aquella afirmación de Derrida según la cual *judío* sería el otro nombre de la imposibilidad de ser uno mismo. Es desde esta perspectiva que hay que interpretar la escritura de Perec, renuente con cualquier clase de expresividad e inclinada a la actividad apócrifa, al falseamiento de la biografía y la copia de la identidad: al servicio de la simulación. Y así se lee en un texto, *Yo nací*, donde regresa explícitamente a este particular episodio de su infancia y donde acaba por relacionar abiertamente su identidad judía con su escritura: “Nací el 25 de diciembre de 0000. Mi padre, según dicen, era un simple carpintero. Poco después de mi nacimiento, los gentiles dejaron de serlo y tuvimos que refugiarnos en Egipto. Así fue como descubrí que era judío, y en esas condiciones dramáticas hay que ver el origen de mi firme decisión de no seguir siéndolo. Ya conocen el resto...” (Perec, 2008, p. 8)

Ser judío, para Perec, no tiene tanto que ver con las *raíces* sino con el hecho de haber sido designado como tal. Nada que ver, por lo tanto, con la creencia, la lengua o la cultura sino con el “estar en entredicho”, y con “deberle la vida sólo al azar y el exilio”. (Perec, 2008, pp. 101-102). Perec y Max Aub comparten una poética falsaria que debe leerse como dependiente de esta concepción de su identidad judía que, según explica Reyes Mate, guarda relación con la diáspora como la forma de existencia más consecuente de todo exiliado: “la diáspora es una forma de exilio que elabora un modo de existencia provisional como una forma estable de ciudadanía”. (Mate, 2013, p. 194) Es esta una forma de ciudadanía alejada de cualquier abstracción y de cualquier ficción acerca de una identidad, sea racial, social o artística, plena. Por eso, la poética falsaria de uno y de otro, puede leerse a la luz de la definición que hizo Baudrillard del trampantojo como simulacro irónico: “Esto quiere decir: nada de cuentos, nada de relatos; y nada de “escenificaciones”, teatralizaciones, tramas o personajes. El *Trompe-l’oeil* prescinde de todos los grandes motivos y los esquivo mostrando con pormenorizado detalle objetos cualquiera” (...) en el trampantojo esos objetos están solos, como si hubieran eliminado el discurso pictórico: así, ya no “figuran”, ya no son objetos, ya no son objetos cualquiera. “Son signos blancos, signos vacíos, que expresan anti-solemnidad, anti-representación ya sea social, religiosa o artística. Residuos de la vida social, los objetos cotidianos se encaran a ella y hacen parodia de su teatralidad”. (Baudrillard, 2014, pp. 26-27) Es en este sentido que hay que entender el *Jusep Torres Campalans* de Max Aub: un trampantojo que se burla de la teatralidad del mundo de las artes, pero alerta sobre todo acerca de la vida impostada y contra cualquier clase de pretendida autenticidad.

Referencias

- Álvarez Barrientos, J. (2014). *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: Abada.
- Aub, Max. (1970). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Lumen.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2014) *El trompe-l’oeil*. Madrid: Casimiro.
- Benjamin, W. (2008) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Obras. Libro I/ Vol.2. Madrid: Abada.
- Blanchot, M. (2007) El museo, el arte y el tiempo. En *La Amistad*. Madrid: Trotta.

- Boyd, W. (2014) *Nat Tate. 1928-1960. El enigma de un artista Americano*. Barcelona: Malpaso.
- Cohn, D. (1999) *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Crimp, D. (2005) Sobre las ruinas del museo En *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Delgado, Luisa Elena (2014) *La nación singular. Fantasía de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2006) *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Didi-Huberman, G. (2013). *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*. Paris : Hazan/Louvre éditions.
- Greenberg, C. (2006) Vanguardia y Kitsch. En *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Groys, B. (2013) Clement Greenberg. Art and Culture; Critical Essays, 1961. En *The Books that Shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. Londres: Thames & Hudson.
- Heinich, N. (2010) La falsificación como reveladora de la autenticidad. En *Revista de Occidente* N° 345.
- Hildesheimer, W. (1983) *Marbot. A Biography*. New York: G. Braziller.
- López García, J-R. (2013) *Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- Llull Peñalba, J. (2005) Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural En *Arte, Individuo y Sociedad* 17.
- Malraux, André. (1965) *Le Musée Imaginaire*. Paris : Gallimard.
- Mate, R. (2013) Del exilio a la diáspora. A propósito de Max Aub y María Zambrano. En *La piedra desechada*. Madrid: Trotta.
- Muñoz Molina, A. (2004) *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*. Valencia: Pre-Textos.
- Oleza, J. (2013) El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis. En *Asclepio* 65.
- Perec, G. (2005) *W o El recuerdo de infancia*. Santiago de Chile: Lom.
- Perec, G. (2008) *Nací. Textos de la memoria y el olvido*. Madrid: Abada.
- Rancière, J. (2014) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander: Shangrila.
- Vílchez Ruiz, C E. (2007) Literatura y pintura. «Jusep Torres Campalans», una novela cubista. *Arbor* CLXXXIII 726.