

LA PRÁCTICA LITERARIA COMO ESPECTÁCULO: DE LA PRODUCCIÓN MULTIMEDIA DE MAX AUB AL FALSO ESCRITOR SABINO ORDÁS

María ROSELL
Universitat de València
maria.rosell@uv.es

RESUMEN: Al carácter espectacular de la concepción literaria de Max Aub —siempre atenta a la recepción que las obras apócrifas podían tener entre el público— hay que añadir la vocación experimental de la última obra pictórica del catalán Jusep Torres Campalans, que consiste en un artefacto lúdico: la baraja de naipes conocida como *Juego de Cartas* —que puede considerarse una auténtica (¿anti?)novela de artista, una obra abierta o incluso una novela virtual—. Considerando estos factores, en esta comunicación se valorará la producción aubiana a partir de una visión integradora de la literatura como espectáculo, como práctica interdisciplinar que exige la cooperación de los espectadores o receptores. Asimismo, se estudiará la huella que dejó entre los jóvenes narradores de los setenta, a partir de la figura de un autor apócrifo, Sabino Ordás, fruto de la colaboración de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino.

Palabras clave: Max Aub, Sabino Ordás, apócrifo, juego, naipes.

ABSTRACT: To the spectacular character of Max Aub's literary vision —always attentive to the reception that the fake works could take between the public— Its is necessary to add the experimental vocation of the last pictorial work of catalan Jusep Torres Campalans, which consists in a playful object: the deck of cards known as *Juego de Cartas* —that can be considered as a genuine (anti?) novel, an open novel or even a virtual novel virtual—. Taking into account these factors, in this communication is to be appraised Aub's production, thinking in literature as spectacle, as a practice of interdisciplinary that requires the cooperation of the spectators or receivers. Also, it shall examine the scar left among young storytellers of the 1970S, who created the figure of a fake author, Sabino Ordás, fruit of the collaboration between Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez and Jose Maria Merino.

Key words: Max Aub, Sabino Ordás, fake, game.

1. EL FALSO LITERARIO COMO ESPECTÁCULO DEL “YO”

1.1. Dos falsos contemporáneos: de Josep Torres Campalans a Sabino Ordás

Al abordar el asunto de la práctica literaria desde la dimensión escénica o espectacular, parece lógico atender, especialmente, a las manifestaciones teatrales producidas por un determinado autor. El horizonte de expectativas de cualquier lector se vería defraudado si, dispuesto a adentrarse en una investigación sobre la vertiente teatral de Max Aub, apareciera ante él una propuesta poco vinculada a su faceta como escritor dramático. Aunque sus obras han alcanzado una amplia difusión —mayor entre profesionales de la literatura que desde las tablas—, en la actualidad se hace visible la escasez de puestas en escena de unos textos sin duda emblemáticos.

Sin embargo, a pesar del interés de su dramaturgia, por una parte, y del tema que concentra las aportaciones de este congreso, por otra, me permito focalizar mi texto en un aspecto que, aunque se vincula íntimamente al objeto de estudio de estas actas, lo hace apartándose de lo escénico entendido como práctica programada para ser expuesta ante un público en un medio específicamente teatral.

Para ello, propongo una revisión interdisciplinar, dinámica y diacrónica de la visión lúdica, exhibicionista, interactiva y mediática de un grupo de escritores entre los que destacaré, en primer lugar, a Max Aub, puesto que resulta una de las pocas personalidades de las letras peninsulares del siglo xx que ha representado a lo largo de su trayectoria el complejo papel de “One-man Art Show” (Irizarry 1984: 72).

El escritor —con la multiplicidad de vertientes que desarrolló alrededor del proceso creativo— protagonizó en su vida diversas tareas implicadas en la industria del cine, del teatro, de la pintura y de la literatura. Pero es al inventar en 1958 al pintor cubista Josep Torres Campalans —acompañante de aventuras barcelonesas y parisinas de Pablo Picasso— cuando culmina un costoso proceso vital, iniciado en los años treinta, por el que su obra se adscribía a una larga y fructífera tradición: la del falso o apócrifo artístico, paradigma, en su caso, de un experimento que había radicalizado Fernando Pessoa: proyectar la identidad, propia o ajena, como si se tratara de la de un actor que representara el papel de su vida.¹

De Pessoa a Max Aub, pasando por Antonio Machado y sus complementarios, o por Federico García Lorca y su poeta protofalangista Isidoro Capdepón (Capdepón Fernández 1995), la panorámica hispánica de la literatura contemporánea recoge un nutrido conjunto de supercherías, parodias y pastiches cuyos resultados —que oscilan entre lo crítico y lo lúdico— se revalorizan al contemplarlos bajo el prisma de su carácter espectacular.

En esta misma órbita se sitúa el segundo autor del que se hablará aquí, el leonés exiliado Sabino Ordás, interesante ilustración del apócrifo colectivo, creado en 1977

1. Para una visión panorámica de la obra apócrifa de Max Aub, comparada con otras tradiciones literarias, *vid.* mi artículo «Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares» (Rosell 2009).

por Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino, quienes publicaron sus artículos en el diario *El Pueblo* entre 1977 y 1979, además de algún prólogo y otros escritos hasta la actualidad. En la compilación de sus escritos, *Las cenizas del Fénix*, los tres autores, en calidad de editores, publican una nota preliminar en la que explican las peripecias del descubrimiento y recuperación de Ordás (Ardón 1905), a través, sobre todo, de una larga charla con Ricardo Gullón. A los editores les extrañaba, según explican, la ausencia del ilustre leonés en *El exilio español de 1939*, de José Luis Abellán (Ordás 2002: 9), por lo que deciden investigar sobre su existencia, hasta hallar su paradero en su pueblo natal.

Nadie, claro está, podía conocer a quien había pasado sus últimos tiempos impartiendo clases de escritura creativa en la Universidad de Arkansas o en Puerto Rico. Del autor de, entre otros títulos relevantes, *Genealogía y rescate de desfamados* (1948) y de la tesis doctoral *La expresión literaria de los pueblos del Astura* —dirigida por Ramón Menéndez Pidal—, da las primeras noticias su amigo Ricardo Gullón, así como Dámaso Santos, director del suplemento *Pueblo Literario* (Rosell 2009: 557-560).

Sin embargo, existe una versión de los hechos que contradice la expuesta en *Las cenizas del Fénix*, más paradójica si tenemos en cuenta que la ofrece a los lectores el propio Juan Pedro Aparicio en un acto-homenaje a Ricardo Gullón (Aparicio 1994). Se trata del texto que explica el encuentro entre los jóvenes escritores y Sabino Ordás de modo justo inverso al expuesto aquí: no es Gullón quien les habla de la existencia de un eminente profesor exiliado en América, sino que es el propio Sabino Ordás quien expresa a los novelistas la necesidad de presentarles a Ricardo Gullón.

Tomando en cuenta una u otra versión, que en poco afecta a la recepción de la obra, lo cierto es que el apócrifo leonés nació como una tentativa de ofrecer un sustento teórico al ejercicio literario de los escritores, que trataron, con él, de crear su propio maestro imaginario, en la línea del Juan de Mairena machadiano (Rosell 2009: 557-561). A diferencia de Jusep Torres Campalans, de Sabino Ordás no se conserva obra creativa, sino una serie de 45 artículos breves, a modo de notas personales, en los que sorprende tanto la variedad de los asuntos tratados como el tono empleado para exponer sus opiniones sobre literatura y actualidad. En este sentido, me aventuro a emparentarlas con las glosas que Eugeni d'Ors puso en boca de otro ilustre apócrifo del siglo xx, Octavi de Romeu, polifacético, polémico e inaprensible, en definitiva, como los autores que trataremos.

1.2. Más allá de las tablas: la poética de la exhibición en la práctica de Max Aub

Octavi de Romeu, el heterónimo dandi, surgido en 1902, al que Eugeni d'Ors había envuelto en un aura de misterio que acabó consagrándolo como emblema de la libertad de acción y de palabra, vino muy bien a su inventor para exponer su ideología en las formas más extremas; en la misma sintonía, la presentación pública del apócrifo aubiano se asentó sobre un complejo engranaje, no sólo intelectual y programático, sino mediático, que convirtió a Aub, además de en el pintor de la obra del cubista, en el

actor y director de escena que —con un gran golpe de efecto realizado en las galerías Excelsior de México en 1958— presentó en sociedad su mistificación (Fernández 1996).

No conformándose con hacer pasar los cuadros, pintados por Aub, como ajenos, el catálogo-libro de la exposición como real y la vida y obras del catalán como probables, Aub pasea al apócrifo por Europa y América, hasta llegar a la Bodley Gallery de Nueva York, donde se habían exhibido obras de artistas relevantes como Andy Warhol o Max Ernst.

Al más puro estilo quijotesco, con *Jusep Torres Campalans* (1958) Aub pretendía expulsar simbólicamente de las bibliotecas estas nuevas novelas de caballerías en que habían devenido algunos pretenciosos libros de arte, condenando al olvido una buena cantidad de títulos que no consideraba más que prospectos de propaganda impresos para la venta de ciertos productos de falsificación. Éstos y otros asuntos se expresaron a través de múltiples aforismos, reflexiones e intuiciones personales concentradas en un *Cuaderno verde*, donde Campalans y, por extensión, Aub daban rienda suelta a sus teorías pictóricas y literarias.

Acertadamente, el pintor Antonio Saura señala que, a la manera de Leonardo con su *Tratado de pintura*, Campalans contrastaba ambas artes para llegar a la conclusión de la dificultad de acceder a la materialidad de un lenguaje plástico que exige, para manifestarse, el artificio de una escritura bien diferente a la literaria (Saura 1999: 93). Más lejos todavía, Saura reconoce que, a pesar de la cuidada presentación, la pintura de Torres Campalans es mejor a través de lo que se nos dice de ella que “de cuanto se ofrece a la mirada, nublándose el relato en la tentación de proseguir la mixtificación en un terreno en donde los signos son inflexibles y la grafología traicionera” (Saura 1999: 93).

Al carácter espectacular de su concepción literaria —siempre atenta a la recepción que las obras apócrifas podían tener entre el público— hay que añadir la vocación experimental de la última obra pictórica del catalán Campalans, que no consiste en una colección de lienzos o una memoria de artista, sino en un artefacto lúdico pensado para ser disfrutado como un objeto: la baraja de naipes conocida como *Juego de Cartas* —que puede considerarse una auténtica (¿anti?)novela de artista, una obra abierta o incluso una novela virtual— (Santiáñez-Tió 1995; Valcárcel 1996; Rodríguez 2006; Valles Calatrava 2007; Rosell 2010).

Así, de vuelta a la capital mexicana después del periplo europeo y americano, se pronunciaba de nuevo el pintor apócrifo para presentar esta obra de compleja definición, publicada con el formato de una baraja de naipes en colaboración con el *partenaire* principal de toda la obra pictórica del catalán: Max Aub. El escritor se encargó de firmar el conjunto de epístolas al compás de su heterónimo pictórico, autor de una serie de ilustraciones al reverso de cada una de ellas.

Al recuperar la figura del artista, Aub persistía en el empeño de no disimular la ficcionalidad de su aportación literaria, pertinaz en la búsqueda de los efectos que sus experimentos podían causar en el público. Mientras que el protagonista de la novela era capaz de emitir juicios poco ortodoxos —como Juan de Mairena, Octavi de Romeu o Sabino Ordás— y de despertar el recelo de la crítica que asistió a la revelación de

la falsedad del artista —una vez vendidos algunos cuadros y escritas varias críticas (Fernández 1996)—, con la baraja de naipes se evitaba herir cualquier susceptibilidad, conocida ya desde hacía años la “verdadera” identidad de quien firmaba las ilustraciones. Por lo tanto, *Juego de Cartas* aportaba una novedad a su producción apócrifa: diluyendo la carga crítica y combativa, Aub se recreaba en la noción de ficción, de experimento y de juego, presentando a los lectores su visión personal de la literatura en tanto que espectáculo a través del cual exhibir y exhibirse como escritor en permanente reconstitución, consciente, además, de la tradición en la que se integraba la obra.

Más allá del golpe de efecto inmediato que efectuó Jusep Torres Campalans ante los espectadores atónitos que asistían a su descubrimiento como si se tratase de uno de los grandes acontecimientos artísticos del siglo xx, de su noción de la instancia autorial —como un “yo” necesariamente proyectado en un “tú”— se generan no sólo las obras referidas, sino también algunas menos conocidas que merecen mayor atención. Me refiero especialmente a un conjunto de escritos que escapan de lo puramente ficcional, entendido como relato o novela, de lo poético y de lo dramático, a pesar de la profunda carga espectacular que contienen. Así, la vertiente multimedia de Aub se acentúa si añadimos a su versatilidad como periodista, autor de guiones cinematográficos o director radiofónico, el haber inventado el falso noticiario navideño *El correo de Euclides*, que llevaba el nombre de la calle, número cinco, donde vivía en México.

De *El correo de Euclides. Periódico conservador* aparecieron nueve números unifoliados (se desconoce cuántos ejemplares) que publicaba el suplemento cultural de la revista mexicana *Siempre*, desde el 31 de diciembre de 1959 a 1968, aparte de un número extraordinario del 15 de julio de 1967, dedicado a la guerra árabo-israelí, con el titular «La solución del conflicto árabo-israeliano», que se había producido entre el 5 y el 10 de junio de 1967. Además, años más tarde, en 1971, otro número extraordinario cambió el rumbo del periódico dando a conocer no ya una noticia increíble, sino el falso discurso de ingreso en la Academia Española de Max Aub, que hacía posesión de su silla junto a una nómina de escritores entre los que se contaba con Federico García Lorca o Juan Chabás, como si la guerra civil española nunca hubiese existido, o como si se tratara de un apócrifo de la historia.

El interés actual de esta publicación —que completa la edición valenciana de las *Obras Completas de Max Aub*, dirigida por Joan Oleza— radica en su capacidad de concentrar el imaginario aubiano, en el que la poética del falso se combina con un humor amargo y desilusionado sobre la actualidad española e internacional, que proporciona una personal lectura de la historia contemporánea.

Como si asistiéramos al espectáculo de una dimensión desconocida, Aub propone un universo casi desquiciado, a través de su lectura paródica de la realidad, mediante una voz narrativa dominada por la hipérbole y el histrionismo, en contraste con la supuesta objetividad periodística. Para captar el alcance de la sensibilidad aubiana ante los sucesos internacionales que estaban acelerando el proceso de la postmodernidad, puede realizarse el ejercicio sugerente de contrastar *El Correo de Euclides* con los titulares de los diarios más importantes de la época. Así se valora la ironía del primer número: “La Tierra, Satélite artificial lanzado hace 6.532, 687 Años y 20 días por el

planeta 23878-M-418”, “noticia exclusiva radiada por nuestro enviado especial en la Vía Láctea”; teniendo en cuenta que uno de los méritos de la publicación es que sus noticias son exclusivas, se debe valorar su esmerada presentación, por la que un titular, situado en posición superior del texto, se va desarrollando a lo largo de una serie de titulares inferiores impresos en diferentes tipografías que amplían la información, muchas veces volviéndola, si cabe, más alocada.

Aub cuenta, además de con la complicidad de sus destinatarios, con el efectismo inmediato de los datos aportados, sopesando el poder de la letra impresa, de la tipografía, del lenguaje periodístico, radiofónico e incluso cinematográfico para la configuración de este regalo navideño. Se trata, como siempre en su obra, de exponer y exponerse, exhibir y exhibirse en un juego de máscaras en el que, confeccionado el *Periódico*, Aub asume el papel de cronista de un universo familiar pero más cercano a la ciencia ficción que a lo fáctico.

Delirante en su concepción, la noticia del número de 1968 sintetiza el amargo sentido del humor aubiano, cuando se informa de que “Dios creó la Tierra por un informe equivocado de la C.I.A.”; o la de 1963, que revelaba la inquietante noticia de que “El Futuro, Pasado. Nuestro Pasado es el Mañana”, “La Expansión del Universo. Espejismo”, “Vivimos al revés”, “El caos es nuestro porvenir”, y así hasta completar la portada del periódico, que se amplía en un “suplemento de última hora” en el que se desarrolla la información: “El observatorio de Monte Palomar confirma: los cálculos del sabio Gabones: la izquierda derecha. La derecha izquierda”, “El tiempo al revés”, “La cámara oscura, llave del mundo”, “Nos veíamos y no veíamos que nos veíamos al revés”, “No nos vemos como nos ven. La culpa de los espejos: los dioses nos miran a la cara, al contrario de cómo nos vemos. Nuevos espejos correctos desde el mes próximo”.

Aub, al enviar cada año nuevo a sus amistades este diario construido a base de noticias inverosímiles, no parte de un vacío cultural, ya que estaba siguiendo la estela de ilustres falsificadores de la realidad, como Orson Welles; como se sabe, el actor y realizador fue el ideólogo del experimento radiofónico, seguido con interés y polémica, del 30 de octubre de 1938, alrededor de una supuesta invasión marciana en Nueva York que el actor retransmitía leyendo la novela *The War of the Worlds* de H. G. Wells. Como inauguración de su prometedora carrera, Welles había elegido adentrarse en el universo del *fake*, como Aub, adaptando al formato clásico del boletín de noticias una obra literaria que sería recibida por los radioyentes como una información real, justo cuatro años después de que un Max Aub treintañero, desde una discreta ciudad de la costa mediterránea, se iniciara en la práctica apócrifa con la publicación de la *Vida y Obra de Luis Álvarez Petreña*, el relato de las primeras peripecias de su antihéroe más pusilánime, surgido en la Valencia de 1934, y recuperado en dos versiones ampliadas, donde incluso se le resucita, de México (1965) y Barcelona (1971) respectivamente.

Considerando lo dicho hasta aquí, conviene, pues, valorar la producción aubiana a partir de una visión integradora de la literatura como espectáculo, como práctica interdisciplinar que exige la cooperación de los espectadores. Al igual que Eugeni d’Ors, Aub se vale desde muy temprano de las estrategias de la representación más allá de

los escenarios para erigirse y desdoblarse en personajes, en general antagónicos, de sí mismo, cultivando un juego incesante de multiplicaciones destinado a afirmarse con una voz literaria personal (Ors 2003: XIII).

2. MASCARADA LITERARIA COMO PARODIA DEL “YO”

2.1. *El poder de la imagen (falsa)*

Al crear a sus falsos heterónimos, Aub y el trío de escritores leoneses también se preocuparon por nutrir cada detalle para que aportara ilusión de realidad a su invento. Para ello, una de las tretas empleadas fue el testimonio visual, que en el caso de Aub se materializó en un famoso montaje fotográfico en el que el supuesto pintor conversa con Picasso en la Barcelona de 1902 (Aub 1999: 101).

Además, el escritor se esmeró en aportar otras informaciones, como las imágenes de los progenitores del cubista, que incluyó en su libro-catálogo *Jusep Torres Campalans* de 1958. Aparte del legado de la propia imagen, los documentos visuales más valiosos que, evidentemente, posee el lector de hoy en día en el libro son los lienzos de Torres Campalans, en los que de manera casi caricaturesca se pretende emular al cubismo, del que él es fundador, según una crítica de Miguel Gasch Guardia (Aub 1999: 82-87).

En un ejercicio inverso, en el caso de Sabino Ordás la documentación visual no incluye documentos fotográficos sobre el protagonista, pero sí se despliega en retratos realizados, supuestamente, por algunos de los pintores más representativos de las vanguardias hispánicas. Este hecho, que podría parecer inocente, resulta cuanto menos sugerente. Al no haber declarado abiertamente la firma “real” de los cuadros, que en parte se encuentran hoy en posesión de Juan Pedro Aparicio, el misterio y el secretismo impregna la obra del leonés. Sin embargo, existen rumores de que la autoría de dichas pinturas corresponde a un familiar muy cercano de Juan Pedro Aparicio, lo que en su momento de aparición no tuvo mayor trascendencia, ya que se sabe que los lectores de *El Pueblo* creyeron firmemente en la existencia corpórea del maestro generacional venido de tierras americanas después de un exilio silencioso (y silenciado).

Interpretamos, al tratar con perspectiva las obras aludidas, que en el origen se encuentra un mismo motor, el del juego, un juego serio que dignifica las técnicas de la parodia, incluyendo las de la autoparodia, como vía privilegiada de representación del “yo”; en el caso de Ordás, se trataba, desde León, de representar la colectividad de un “yo” arraigado a la idiosincrasia leonesa y a formas narrativas por entonces en los márgenes de la oficialidad.

No es casual, y por ello tratamos en conjunto estas obras, que el nombre de Max Aub figure en la “Galería de personajes citados por Sabino Ordás a lo largo de sus artículos y especialmente vinculados a su vida” (Aparicio 2002: 214), donde los autores indican que “Sabino Ordás fue uno de los promotores, en México, de la exposición pictórica de Jusep Torres Campalans, y que colaboró con él escribiendo la presentación para el programa de la misma”. Evidentemente, este hecho es a todas luces imposible.

Imposible pero revelador, puesto que uno de los méritos de la postmodernidad ha sido su empeño por acabar con lo que podemos llamar “ideología de la originalidad”, que desde época postromántica ha impuesto la urgencia de la autenticidad, la genialidad y la singularidad del artista y de su creación. Sin embargo, privilegiando la parodia o el pastiche —términos que designan tanto un producto como un proceso creativo—, el escritor postmoderno ha ilustrado una lección sintetizada por una sencilla idea de Linda Hutcheon: “to be second is not to be secondary” (Hutcheon 2006: XIII), del mismo modo que aparecer en primer lugar no comporta necesariamente la originalidad o autoridad en una materia.

Este hecho lo han representado a la perfección los autores estudiados a través de sus supercherías, así como múltiples artistas que, a lo largo del siglo xx, se han valido de modelos heredados para adaptaciones o versiones. En este sentido es representativa una obra de Laurent de Brunhoff —expuesta en “The Morgan Library” de Nueva York del 19 de septiembre de 2008 al 4 de enero de 2009—, dedicada a parodiar a los grandes maestros de la pintura universal tomando como personajes al entrañable elefante Babar y a su familia (Brunhoff 2003).

En sintonía con los propósitos de Brunhoff, tanto Max Aub emulando al cubismo como Sabino Ordás al ser pretendidamente retratado por Dalí, Moreno Villa, Picasso, Gutiérrez Solana o el, apócrifo también, Torres Campalans, han reelaborado la tradición con sus propios medios para conseguir unos fines que fluctúan entre el sentido homenaje y la crítica más corrosiva.

Pero, ante todo, es necesario aclarar que lo que consideramos “parodia” no es la ridiculización de la imitación de las teorías estándar y definiciones que tienen su origen en las ideas del siglo xviii sobre el ingenio. La práctica actual sugiere su redefinición como una repetición con distancia crítica que permite la irónica señalización de la diferencia en el corazón de la similitud. En la metaficción historiográfica, en el cine, en la pintura, en la música y en la arquitectura, esta parodia, paradójicamente, promulga el cambio, así como la continuidad cultural, siguiendo la etimología del prefijo griego “para”, que significa tanto “contra” o “en contra” como “cerca” o “al lado” (Hutcheon 1995: 26)

Al tratar en su contexto la parodia modernista de Luis Álvarez Petreña, la cubista de Jusep Torres Campalans o las pinturas sobre Sabino Ordás, se percibe cómo esta práctica surge en momentos históricos que se rigen por un claro intento de subvertir una autoridad dominante; este hecho queda demostrado por los escritos y obras de arte surgidos en las latitudes latinoamericanas —desde donde se manifiestan los dos apócrifos que tratamos—, alrededor de acontecimientos como la Revolución Cubana en 1959, los movimientos estudiantiles en las universidades estadounidenses y latinoamericanas entre 1960 y 1970, la Guerra de Vietnam, entre 1965 y 1975, o las dictaduras en América Latina, la presidencia de Salvador Allende o el golpe de Estado en Chile de 1973 (Herrero-Olaizola 2000: 12).

El recurso paródico es tan relevante para las historias culturales porque, aunque ha formado una especie de anticanon para los manuales de literatura, es un canal de expresión libre, y en muchos casos popular, que desafía discursos autoritarios y

dominantes, al tiempo que invita a una revisión de los mismos, convirtiéndose en un ejercicio “discursivo y perturbador” (Herrero-Olaizola 2000: 12).

Según esta perspectiva, al involucrarnos en un acto paródico como oyentes, lectores o espectadores, nos convertimos en una especie de analistas o críticos sociales, políticos, culturales e históricos; de ahí el interés por la escenificación del juego vanguardista en la obra de Aub, o por las reivindicaciones generacionales, con golpes de efecto mediáticos que motivaron la visita de lectores a Ardón, adonde había regresado Sabino Ordás tras su exilio. Un interés que todavía hoy, en el siglo XXI, suscitan este tipo de experimentos surgidos en las postrimerías de los años setenta, cuando Aparicio, Merino y Mateo Díez defendían un nuevo modelo de realismo alejado de las posiciones más beligerantes o de las pseudovanguardias más vacuas. Y es que, como explica Juan Pedro Aparicio, la persona y la obra de Ordás “eran capaces de suplir con generosidad cuantas carencias echábamos de menos, que no eran pocas: autenticidad, inteligencia, sabiduría y honradez” (Aparicio 1994: 190-191).

2.2. De Torres Campalans a Sabino Ordás: visiones de la sociedad del espectáculo

Como se ha comprobado, hay constancia de la admiración de la tríada leonesa por Max Aub en el explícito homenaje a sus apócrifos mediante la creación de Sabino Ordás. Con todos ellos —sin olvidar a Pessoa y a Machado— se llega a la conclusión de que asistimos a una tradición literaria peninsular de singular carácter, en la que historias y personajes se barajan como si de un juego de cartas se tratara, llegando a la inquietante conclusión de que no hay un solo Machado o un solo Aub, pongamos por caso, sino tantos como posibilidades combinatorias del juego de ficciones, ya que se nos sitúan ante una especie de “drama em gente” que, a la manera pessoana, viene a cubrir una necesidad vital: la de los que, conscientes de la amplitud de su “yo” poliédrico, se proyectan en otros “yo” posibles que, a modo de contertulios, amigos, amantes o compañeros generacionales de ficción, inician una aventura literaria emblemática de la modernidad: la indagación en el “yo” épico y en el “yo” dramático.

Contagiados por la onda expansiva daliniana y por el histrionismo del juego con los *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, Jusep Torres Campalans y Sabino Ordás perfeccionan la técnica artística de la fragmentación que logró representar al individuo moderno, radicalmente desmembrado, migrado, polarizado en diferentes facetas de la vida, entre las cuales destaca a grandes rasgos la faceta de lo público y de lo privado que vemos luchar en Máximo Ballesteros,² protagonista latente de las epístolas de *Juego de Cartas*, así como en el pintor catalán o en otros de los héroes novelescos aubianos.

En definitiva, *Juego de Cartas*, por un lado, nació bajo una dinámica mistificadora que se adaptaba perfectamente a las derivas de la sociedad del espectáculo a la

2. Máximo Ballesteros es el protagonista de *Juego de Cartas*: muere en circunstancias turbias y sus allegados intercambian cartas tratando de descubrir las causas del fallecimiento, que oscilan entre el suicidio y el asesinato.

que asistía Aub como atento observador y activista cultural. Gestada en los mismos años en que Aub/Campalans actuaban por Europa y América con el montaje teatral que exhibía al apócrifo, retomaba las inquietudes que habían preocupado al escritor durante años, conciliando el espíritu crítico y combativo que motivó su primera novela hasta las últimas antologías poéticas apócrifas: *Antología Traducida* (1963), *Versiones y subversiones* (1971) e *Imposible Sináí* (1982).

Por otro lado, en plena postmodernidad se recuperó, desde círculos literarios poco dominantes, la afición por la falsificación personificada en Torres Campalans, al que su entrañable amigo y colaborador, Sabino Ordás, daría eco en *Las cenizas del Fénix*, vivo emblema de unos valores literarios que debían resurgir del estéril, árido y arrasado panorama dejado por los desastres de la postguerra. Para transmitir su poética, Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino evitaron proclamar un manifiesto oficial, optando, en cambio, por expresarse a través de un vehículo tanto o más efectivo: la escenificación de sus inquietudes mediante Ordás, emblema del patriarca, del maestro generacional y figura mediúmnica, en definitiva, atravesada por las voces de estos tres jóvenes que años después han figurado entre los escritores más destacados de la modernidad peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, J. P., «Ricardo Gullón o la paradoja del apócrifo verdadero», en: J. P. Aparicio: *La escuela leonesa de Astorga*. León: Ayuntamiento de Astorga / Diputación de León 1994.
- AUB, M., *Juego de Cartas*. México: Alejandro Finisterre 1964.
- , *Jusep Torres Campalans*. México: Tezontle 1958.
- BRUNHOFF, L. DE, *Babar's Museum of Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. 2003.
- CAPDEPÓN FERNÁNDEZ, I., *Poemas*, en: F. García Lorca: *Antología moderna, precedida de los poemas de Isidoro Capdepón Fernández*. Granada: Comares 1995.
- FERNÁNDEZ, D., «La leyenda de Jusep Torres Campalans», en: C. Alonso (ed.): *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*. València 13-17 de diciembre de 1993, vol. 2. Valencia: Ayuntamiento de Valencia 1996, 825-858.
- HERRERO-OLAIZOLA, A., *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum 2000.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Adaptation*. Nueva York / Londres: Routledge 2006.
- , *A poetics of postmodernism*. Nueva York / Londres: Routledge 1995.
- IRIZARRY, E., *Writer-Painters of Contemporary Spain*. Boston: Twayne Publishers 1984.
- ORDÁS, S., *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*. Ed. de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, José María Merino. Pról. de Sabino Ordás. Biografía de Asunción Castro Díez. Madrid: Calambur 2002.
- D'ORS, E., *Glosari 1910-1911*, en: E. D'Ors: *Obra Catalana d'Eugeni d'Ors*. Ed. de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema 2003.

- RODRÍGUEZ, J., «*Juego de Cartas*, novela virtual», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006), 311-334.
- ROSELL, M., «Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares», *Revista de Literatura* LXXI, 142 (2009), 525-563.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, N., «Max Aub, *homo ludens*», en: VV.AA.: *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional. Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995*, vol. II. Sant Cugat del Vallès: GEXEL / Associació d'Idees 1995, 187-198.
- SAURA, A., «El pintor imaginario», en: I. Soldevila / D. Fernández (dirs.): *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense 1999, 91-110.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Yo no soy yo, evidentemente*. Madrid: Punto de Lectura 2008.
- VALCÁRCCEL, C., «Los juegos y las cartas. Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de Cartas* de Max Aub», en: D. Villanueva / F. Cabo (eds.): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 1996, 269-288.
- VALLES CALATRAVA, J. R., «Los juegos narrativos de Max Aub en *Juego de Cartas*», *Revista de Literatura* LXIX, 138 (2007), 543-557.