

## MAX AUB Y ANA MARÍA MERKEL. FICCIÓN Y REALIDAD DE UNA ARTISTA DESCONOCIDA

Dolores Fernández Martínez

---

*Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC). Universidad de Alcalá de Henares.*

### Resumen

Para los estudiosos de Max Aub, ha sido un rompecabezas intentar averiguar cuál es el límite entre la ficción y la realidad en la novela histórica Jusep Torres Campalans, basada en una ingente documentación sobre Picasso y el ambiente artístico parisino previo a 1914. Tendíamos a creer que el personaje de Ana María Merkel, la compañera del pintor, era totalmente inventado, pero esta mujer, coetánea de Max Aub, realmente existió, y la dificultosa búsqueda de su rastro nos descubre la penuria de la imagen de las mujeres artistas en la literatura, fiel reflejo de la tradicional desigualdad en el reconocimiento social de su valía.

### Abstract

It has been a riddle for those who study Max Aub's work to find out which is the limit between fiction and reality in the historical novel Jusep Torres Campalans This article is based on a huge documentation about Picasso and the Parisian artistic environment before 1914. The character of Ana María Merkel, the painter's mate, was totally invented: but this woman, Max Aub's contemporary, did exist, and tracing her back we find a painful image of feminine artists, reflecting a traditional inequality in the social recognition of female art.

**Palabras clave:** Jusep Torres Campalans; Mujeres artistas; Biografía

Anne Marie Merkel (o Mme. Repsz) era una hermosa escultora alemana, delgada, muy blanca, con el pelo corto al estilo garçon, seria, austera, inteligente, culta y con unos enormes ojos tristes. Su belleza espiritual de aire medieval cautivó al fotógrafo André Kertesz durante su estancia en París entre 1926 y 1928. Gran amiga del húngaro, sin duda era una de aquellas mujeres modernas, independientes y libres que daban color a las terrazas parisinas, concretamente la del Café du Dôme en Montparnasse(1). Aquellas mujeres pretendían vivir ya el futuro, con un estilo propio, tanto en la forma de vestir como en la de vivir, preconizaban una nueva era, desprovista de hipocresía, natural y sin prejuicios (Klüver y Martín, 1998: 173).

Eran muchas, modelos, compañeras, amantes de artistas, y ellas mismas también artistas, desdeñadas como tales, cuyas vidas fueron apasionantes. Es el caso de Jeanne Hébuterne, el desgraciado amor de Modigliani, es el caso de la escultora sueca Thora

Dardel, Marie Laurencin o Meret Oppenheim. Mujeres sofisticadas como Mina Loy, Djuna Barnes, Lee Miller, o escandalosas como Kiki de Montparnasse, musa de Man Ray, o Youki, compañera de Foujita. De todas las nacionalidades y de todos los estratos sociales mezcladas en fiestas, terrazas y ateliers.

Entre tanta vida social, Anne Marie Merkel pasó desapercibida para la mayoría, pero no para André Kertész, que la inmortalizó en unas imágenes tan seductoras y actuales que nos hacen lamentar no tener más datos sobre ella.

Poco sabemos de Anne Marie Merkel, apenas que estudiaba escultura en París, que estuvo casada durante algún tiempo con un historiador de arte vienés y que mantenía una relación amistosa inteligente con Kertész. Fue ella quien, en 1928, le dio a conocer el trabajo de Renger-Patzsch al traerle de Alemania el libro *Die Welt ist Schön*. Al parecer, su carrera como escultora fue efímera porque terminó como escritora en Florencia, donde se instaló tiempo después.

Algunas de las fotografías de Anne Marie Merkel realizadas por Kertész fueron expuestas al público y reproducidas en catálogos y revistas. Una muy hermosa, fechada en 1926, fue expuesta en la galería Au Sacre du Printemps en 1927 (reproducida en la tarjeta con el nombre de Mme. R.) y en la galería L'Époque de Bruselas y, un año después, en el Premier Salon Indépendant de la Photographie, Salon de L'Escalier de París, como Retrato de Mme. R.

Otra fotografía de Anne Marie Merkel aparece en *L'Art vivant* 5 (marzo, 1, 1929) junto con otras de Kertész, entre ellas la muy célebre de las gafas de Mondrian.

Max Aub pudo, perfectamente, conocer la obra del artista húngaro en su momento, porque se pudo ver en España en el año 1927, en Zaragoza, en el Tercer Salón Internacional de Fotografía, antes de que apareciera el segundo libro del fotógrafo, *Paris*, que fue publicado en 1934.

Por alguna razón que desconocemos, Max Aub decide utilizar el nombre de la escultora alemana en su novela *Jusep Torres Campalans*.

### **1. Ana María Merkel en *Jusep Torres Campalans*.\***

La Ana María Merkel de Max Aub es uno de esos personajes que acaban por cautivar al lector, que se engrandece a través de las notas, medio escondidas, y que entra en contradicción con la imagen que nos transmiten los ojos del misógino protagonista y hasta los del propio escritor, metido, como personaje de su novela, a investigador y biógrafo. Ana María es un personaje de belleza oculta que hace dudar al lector de las verdaderas intenciones de Max Aub porque se llega a pensar que lo que pretendía éste era que se la conociera con esfuerzo, entre líneas, o entre notas y, por eso, va desgarrando pistas dispersas en la trama de la narración principal.

Las relaciones entre Jusep Torres Campalans y Ana María Merkei son complejas, como lo son, por lo general, todas las del protagonista con las mujeres. Para averiguar quién es esta Ana María Merkel tenemos que recorrer un largo camino, porque no se pueden explicar las relaciones del pintor con las mujeres sin considerar la postura general de Max Aub en este punto. Ni ésta sin entender que el escritor parte de unos orígenes vanguardistas, porque los vanguardistas, sin precisar exactamente el ideal de mujer que pretendían, parecen propugnar una mujer hermosa y libre de trabas económicas, sociales y morales, una imagen moderna que se vería reflejada en los carteles y la publicidad de la época, con jóvenes de pelo corto y ropa moderna, que practican deporte, que conducen coches deportivos o que fuman... Frente a la monotonía burguesa, los modernistas buscaban una mujer misteriosa, cambiante, tornadiza, difícil, quizá imposible de aprehender (Buckley y Crispin, 1973: 145), que en Max Aub correspondería al personaje de Laura, heroína, o mejor anti-heroína, en la novela Luis Álvarez Petreña. Las mujeres que los vanguardistas repudian son las tradicionalmente consideradas “mujeres de su casa”, como Julia en *La túnica de Neso* de Juan José Domenchina y como la esposa del pintor Miralles en *La calle de Valverde* de Max Aub, por poner dos ejemplos. Estas últimas son mujeres que han aceptado el papel tradicional, que se abandonan físicamente, que llegan a representar un desagradable lastre para el marido, devotas, ambiciosas y rencorosas, envidiosas de todo aquello de que carecen, de la posición social, del dinero o de las que son más jóvenes que ellas, más libres o más independientes.

Max Aub expone muy pronto, en sus orígenes narrativos, su teoría sobre el amor y la mujer. Tanto en el primer Luis Álvarez Petreña como en el último, la búsqueda del amor es total, es el sustituto de Dios y de la fama, lo único que puede salvar al protagonista de lo prosaico de su vida de fracasado: “Solo, estoy solo contigo. No alcanzo soledad más que tentándote a mi lado” (Aub, 1971: 170—171). Una búsqueda amorosa que no encontraremos en Jusep Torres Campalans, porque este personaje ya mantiene una relación ‘pasional con la pintura. El amor que llegará a sentir por Ana María Merkel surge casi a su pesar y no lo expresará jamás abiertamente, emparentándose con los hombres del Laberinto, que viven el instante a causa de la angustia y el peligro de la guerra, alejados de todo romanticismo, más que con la obra vanguardista de Max Aub, incluidas *Yo vivo*, Luis Álvarez Petreña, *Geografía* o *Del Amor*.

Realmente, no hay ningún personaje femenino que salga bien parado en Jusep Torres Campalans. Las mujeres en esta novela sólo parecen estar presentes para describir las relaciones sexuales del protagonista y definir su vida bohemia. Conviene hacer un breve resumen de su historia amorosa: a los 14 años Campalans es un joven excesivo en todo, que produce escándalo, paradójicamente, por sus ideas ortodoxas y formales acerca del

matrimonio, la virginidad o por sus costumbres higiénicas que sublevaban a las buenas señoras burguesas por lo que suponía de inconcebible rivalidad. Es una manía reflejada en una chocante anécdota en la que el protagonista pide a Doña Prudencia Beltrán y Amigo una toalla limpia habiendo una colgada para el efecto (Aub, 1958: 93), inspirada en otra de José Gaos: “Insoportable para muchos. Baste un botón de muestra que desvela además su feroz pulcritud: en 1918 ó 19, le llevé, por vez primera, a comer a casa de mi novia. Al entrar, sin más, lo primero que hizo, antes de saludar, fue pedir ir a lavarse las manos exigiendo una toalla limpia para secárselas porque tenía por entonces, y creo que nunca prescindió de ello —sé de qué libro le vino el convencimiento—, un respeto invencible por la higiene” (Aub, 1970: 83). Y es que los recuerdos juveniles de Max Aub sobre José Gaos impregnan, en gran parte, la personalidad del Jusep adolescente y muchas de estas curiosas anécdotas del pintor adolescente están basadas en otras tantas protagonizadas por el amigo de juventud. No es una casualidad que el nombre del pintor coincida con el de Gaos, con el de Medina Echevarría y con el de Renau, sus otros amigos valencianos.(2)

A los 15 años se enamora por primera vez y con el mayor de los entusiasmos de una actriz, mayor que él, llamada Juana Muñoz que actuaba en el drama de Pérez Galdós *Electra*. Max Aub la califica como “cómica” y “actricilla” y, como tal, de costumbres licenciosas. Ya tenía novio en Barcelona, con quien convivía, pero el joven Jusep le intrigaba y sobre todo “le intimidaba [...], tan joven como seguro de si, de ideas verdaderamente peregrinas acerca del amor: deslenguado, a lo que ella decía; hablándole descaradamente de lo que sería su vida sexual, perfectamente determinada de antemano” (Aub, 1958: 94), una vida ejemplar basada en el libro *La vida matrimonial del padre Garibay*.

Cuando es rechazado definitivamente por la actriz en Barcelona, conoce a Picasso, quien se admira de que sea todavía virgen con “18 años”. Pablo, aficionado a los lupanares, decide iniciarlo en esas lides. Hay una cierta “exaltación del sexo” heterosexual y un rechazo visceral de la homosexualidad que será constante en otras obras de Max Aub. En Jusep Torres Campalans el primer personaje de esa naturaleza será Jordi Avellac (Aub, 1958: 101—104). La aversión que le producen a Campalans los invertidos le afecta físicamente, le erizan la piel y le huelen a podrido.(3) Como “eran legión” en el mundo del arte, y el rechazo era mutuo, Aub considera que es una de las causas por las que se le ignora y razón del silencio que se hizo a su alrededor. Es uno de los supuestos motivos por los que Diaghilev, homosexual manifiesto, no le encargó trabajo alguno. Consideramos que son sentimientos que comparte plenamente el autor en quien la repugnancia por la homosexualidad es notoria.

Los hombres creados por Max Aub son aficionados a los prostíbulos y a la vida nocturna, como lo son Picasso y Campalans, admiradores los dos de La Chelito que actuaba en el Paralelo. Como estos hechos están estrechamente relacionados con la vida de Picasso,(4) encajan muy bien en la historia, pero también tienen que ver con el resto de la obra maxaubiana.

Después de estas primeras incursiones sexuales, y una vez acabado el dinero, Campalans vuelve a Gerona, donde ahora se enamora platónicamente de una burguesita de buena familia, Pepita Romeu. Max Aub comenta al respecto: “El eclecticismo de Torres Campalans en cuestión de mujeres no tuvo falla, muy al contrario de lo que hizo patente en cuestiones estéticas” (105).

Las descripciones que hace Max Aub de las mujeres de esta novela siempre incluyen un adjetivo desdeñoso, prosaico, como cuando al describir a Pepita Romeu dice que es tan joven como Campalans, dieciséis o diecisiete años, rubia, hermosos ojos azules y enclenque,(5) un método eficaz para vulgarizar la frágil belleza del personaje. Es hija de un registrador de la propiedad e ignora el amor que despierta en Campalans, que la sigue a distancia. Este escucha, desde un portal cercano, cómo toca el piano en el interior de su casa, generalmente el andante de la Quinta Sinfonía de Beethoven.(6) Campalans, enterado de los amoríos del padre de la chica con una joven viuda, monta un gran escándalo en el Casino: “Estaba enamorado de Pepita; Pepita le correspondería, con ella se veía casado y no podía permitir que su futuro suegro anduviera en malos pasos. Se sentía orgulloso del resultado de su intromisión. Lo cierto: Pepita Romeu ignoraba en absoluto el sentimiento que había despertado” (Aub, 1958: 106). Una anécdota tomada de nuevo de José Gaos que hizo lo mismo con su propio padre.

El comportamiento de Campalans en este caso es totalmente incongruente con el personaje que ha seguido a Juana a Barcelona, pero es coherente con el dibujo del carácter excesivo del pintor, en este caso una mal entendida honestidad le lleva a protagonizar una comedia ridícula. El afán por comportarse correctamente con Pepita Romeu le obliga a dirigirse al padre y no a la hija, objeto de sus amores, por lo que durante dieciocho meses Don Miguel Romeu fue recibiendo tarjetas postales en blanco todos los lunes, con el regocijo subsiguiente de los amigos del casino. El buen señor montaba en cólera cada vez que recibía estos “mensajes” ya que no podía adivinar su procedencia ni su intención.(7) Pepita Romeu, que jamás se percató de la secreta pasión que despertaba, casó finalmente con un notario de Villanueva y Geltrú llamado Luis Padrón.

Pero el entusiasta y virtuoso muchacho no se mantiene casto mientras tanto pues no tiene inconveniente en alternar con Pilar, la hermana de Domingo Foix, el factor de la estación de Gerona, un buen amigo que le introduce en el anarquismo. La Pili es viuda,

perdió a su marido en Cuba y se encuentra con los treinta años cumplidos, o sea, vieja, sin esperanzas de volver a casarse, como se desprende de los crueles comentarios de Aub (Aub, 1958: 109) y que, por lo tanto, experimenta un apetito desmedido por Jusep que tiene entonces alrededor de veinte años, diez menos que ella, y se deja querer. Vive con su hermano, le sirve y cuida de sus tres hijos sin madre, ya que el factor también es viudo. Aub la describe en la biografía del pintor con muy poco afecto: “Le acechaba, por las noches, tras el paso del rápido, entre los bultos amontonados en los andenes o en el almacén, para ensamblarlo rápidamente, al revuelo de sus faldotas. Los jipíos agriaban la cena del honrado factor, que releía, a cien metros, folletos o libros ácratas” (Aub, 1958: 109—110).

Antes o después de sus encuentros con La Pili, Jusep pasa por la casa del factor, quien se debate entre sus sentimientos de reprobación como buen “varón español” y su convencimiento anarquista de la necesidad del amor libre. Esta relación sexual finaliza a raíz de una disputa política entre Jusep y Domingo Foix. Para Pilar es un desastre, pero el futuro artista “se daba cuenta, entre sombras, sin declarárselo, que había acatado la dura reacción de su viejo amigo porque estaba hasta la coronilla de los ardores de la hermana” (113). Es entonces, que coincide con la hora de hacer el servicio militar, cuando Jusep decide huir de España y pasa la frontera con Francia para no volver jamás, como hiciera en su momento el escultor Manolo.

Al llegar a París atraviesa un primer momento en el que las muchachas francesas le son esquivas, de ahí un comentario en el Cuaderno Verde en 1906: “Dice que se llama Jaquelin —por mí: se llamaba—, interesada, acelerada, sucia. Y yo creí que las francesas...” (187).(8)

Finalmente encuentra a Ana María Merkel, una pintora fauve de origen alemán, y se ligará a ella hasta que la guerra de 1914 los separe. Este personaje tampoco se salva del desdén que despiertan las mujeres en toda la novela. En este caso el rechazo más vivo lo provoca la diferencia religiosa, al ser Ana María Merkel protestante y Campalans un acérrimo católico español, porque Max Aub tiene una curiosa teoría de lo español, piensa que los españoles sentimos mucha mayor desconfianza hacia el mundo protestante que hacia el judío, herencia de la Contrarreforma.(9)

Sin embargo, como hemos dicho, Ana María Merkel es un personaje fascinante. Es pintora mucho antes que Campalans, aunque su obra ofrece, según la novela, “escaso interés” (303), también es mayor que él, pues tiene 33 años cuando el pintor apenas tiene 20 ó 21. Físicamente es poco agraciada, “pocas carnes” (pasaba hambre, explica Aub) y ojos verdes, pero llamaba la atención por su boca oscura y bien dibujada. De ella dice la supuesta historiadora Berthe Ratibor que era “fea, inteligente y padecía por su edad” (154). En otro momento se comenta que su conversación es generalmente “insulsa”

(122). En contrapartida nos enteramos, por medio de las notas, de que es muy culta, como cuando comenta que “Hay hermosas flores sin olor, o que hieden —explicaba Ana María, balzaciana aún sin querer— [...] El día que me expliquen por qué huele divinamente el azahar y hiede la zorra, empezaré a entender el mundo” (130). Se aclara, en nota aparte, que “Ana María hizo, al acabar sus estudios, una tesis acerca de las flores en la obra de Balzac” (181).

Pero a Campalans todo el mundo de Ana María le tiene sin cuidado, nunca la tomará en consideración, ni él ni sus amigos españoles pues, cuando se reúnen en el café, comentan despectivamente su pintura y la de sus amigos, mientras ella sonríe sin entender.

Pero Ana María no sólo conoce a los grandes pintores modernos franceses (Vlaminck, Derain, Van Dongen...) y tiene la generosidad de presentarles a Jusep, también es amiga de poetas como Rilke, quien le presta en 1913 la novela *María Grubbe*, de J. P. Jacobsen, que llamará la atención del pintor. Demasiado tarde lamenta no haber tenido más en cuenta al poeta alemán, sobre todo al saber que fue amigo de Rodin.

Ana María procede de una familia burguesa acomodada, perdió a su madre siendo muy joven y su padre se volvió a casar con una mujer con la que ella no se entendió. Tuvo unos problemas ginecológicos y un médico amigo de la familia procedió a una intervención quirúrgica con la que perdió la virginidad. Estos acontecimientos la empujan a casarse con un hombre al que ni quiso ni era del agrado de su padre, Adrián Merkel, quien se volvió loco a los dos años de matrimonio y fue internado en un manicomio de Hamburgo (10). Tampoco pudo tener hijos por una desviación de la matriz de modo que tras esta trágica historia se marchó a París con una pensión paterna. Allí vivía con Louisa Kahn, también alemana, de Berlín, que había sido modelo de Courbet y, desde hacía diez años, tenía un lugar reservado en el Louvre como miniaturista, en el Salón Carré, cerca de la puerta que da a la Galería de Apolo, frente a *La Virgen, el Niño y Santa Ana* de Leonardo de Vinci. Cuando Louisa no podía acudir al Louvre por sus dolencias reumáticas, ocupaba el puesto su compañera de cuarto, Ana María. El cuadro de Leonardo era uno de los preferidos de Campalans y de ese modo se conocieron y comenzaron a salir, de ahí algunos comentarios en el Cuaderno Verde en 1906: “La miniaturista, que no lo es tanto, es inteligente” (187). “La miniaturista conoce buenos bistros, y baratos” (189). “Ana María, la miniaturista, da gusto” (190). “Versalles, con Ana María. Todo; las alamedas, la tortilla con ‘finas hierbas’, la vuelta. No tengo un céntimo” (190).

Gracias a ella Campalans moderniza sus gustos pictóricos, anclado como estaba en el impresionismo, y conoce a sus amigos alemanes, fauves como ella. De ahí que su obra

inicial siga esa corriente como en Calle de 1906, Retrato de mujer, Retrato de Ana María, El marino bizco, de 1907, o Neptuno ¿1907-1908?.

Hay muy pocos gestos de cariño por parte del pintor hacia su compañera en toda la novela, apenas un “sentimiento” esbozado en su retrato, al menos así lo quiere ver H. R. T. en el comentario del catálogo de las obras: “Ternura —por no decir amor— [...] se da aquí por entero. [...] abnegada compañera de J. T. C. Como pintora su obra ofrece escaso interés” (303). No he podido contemplar el dibujo original pero, de entre todos los reproducidos en la novela, el Retrato de Ana María es de los menos afortunados de Max Aub y el comentario no se corresponde con la imagen que vemos.

Pronto deciden vivir juntos. Ana María era tan pulcra como Campalans, por eso no se alojaron en 1908 en el Bateau Lavoir cuando se quedó un estudio vacío. Tampoco daban fiestas ni admitían, salvo algunas excepciones, huéspedes. Ella trabajaba por los dos, a Campalans se le han ido los escrúpulos que tenía en Barcelona y no siente la menor incomodidad por ser un mantenido. La mujer le deja preparado el almuerzo antes de irse a trabajar y no vuelve hasta las cinco y media o las seis de la tarde, hora a la que acudían a los cafés o al Bateau-Lavoir.

Campalans escribe su Cuaderno Verde en secreto y lo guarda en la cisterna del cuarto de baño para que no lo pueda leer nadie, ni siquiera su compañera, pero, ante algunas anotaciones efectuadas con letra distinta a la del pintor, el lector tiene que sospechar que Ana María estuvo al corriente en todo momento. Por ejemplo cuando Campalans comenta en 1908 que al asistir a una fiesta en el Bateau-Lavoir su compañera no participa porque tiene celos de los españoles en nota aparte y con su letra, ella lo desmiente. De la misma manera, cuando en 1907 escribe: “¿Qué diría Ana María si descubriera esto?” (197), se puede leer con otra letra: “—nada—” (254 nota 6).





RETRATO DE ANA MARÍA - 1907

Retrato de Ana María - 1907  
(Josep Torres Campalans)



A pesar de su inteligencia, Ana María no puede conversar con Campalans, ni de pintura, porque desde el momento en que el pintor pasa a ser de la Banda de Picasso desprecia a los fauves, ni de religión. Sufre por no entender a su compañero en esa materia, llega a consultar dos veces a un sacerdote, pero sale derrotada, porque no puede admitir los dogmas del catolicismo. Más que protestante, Ana María es vagamente panteísta, interesada por el budismo y no muy religiosa, porque en su familia eran librepensadores. El narrador nos describe en todo momento a una mujer sumamente insegura, de su feminidad, de su amor, y hasta de sí misma, aunque hay momentos en que parece percibir el oculto cariño del pintor. Agradecida, su servilismo llega a ser incómodo: “Me entero de que anteayer fue el cumpleaños de Ana María. Le compro un pomo de violetas. Me besa la mano: sensación desagradable. No soy más que ella, ni cura” (206).

A grandes rasgos se podría afirmar que se nos presentan dos imágenes distintas y superpuestas de la misma mujer. En las relaciones con el pintor hay muchas características que la equiparan a los personajes españoles del Laberinto. Esta mujer,

supuestamente alemana y de la bohemia parisina, posee los mismos complejos que pudiera tener una mujer española educada en la rígida moral católica, con prejuicios acerca de la virginidad, la maternidad, la diferencia de edad... Una mujer sumisa y fiel que tolera sin rechistar la infidelidad del marido. Se puede decir que, salvo las ocasiones en que Campalans se revela violentamente ante los supuestos comentarios de origen protestante de Ana María, no encontramos muestras de la presumible distancia cultural y social entre ellos. En cuanto a la posible rivalidad artística lo que se detecta es un deseo rabioso, por parte del pintor, de demostrarle a ella que realmente es capaz de hacer una obra valedera. Es una imagen que nos transmite el protagonista a través de su actitud y sus comentarios, pero también el narrador, Max Aub. Sin embargo el investigador, también Max Aub, va desgranando pistas que nos develan que pudiera haber otra Ana María Merkel sin descubrir, una más acorde con la bohemia parisina multicultural de los años veinte y treinta, el personaje de una novela que nunca se escribió.

En 1907, a pesar de sus necesidades económicas, es Ana María, no Jusep, quien toma la iniciativa de rechazar el contrato que le proponía Weiler, un contrato que, sabía ella, él pintor no podría cumplir. De hecho es el motor y salvaguarda de la obra de Campalans pues, de la época que vivió con ella, de 1908 hasta 1914, proceden todos los cuadros y dibujos que, por casualidad, conocemos. También es capaz de animarle cuando está deprimido y en crisis, como cuando en 1910-1912 el pintor atraviesa una mala racha de tristeza, retraimiento, desconfianza (se está produciendo la evolución hacia la abstracción) y sólo Ana María consigue sacarle de su encierro, llevarle de excursión por el Mame y hacerle afeitarse la barba que se había dejado por puro abandono. Ella vende La Cabeza de Juan Gris a Vollard por 500 francos con los que consigue unas vacaciones para los dos en Colliure, un mes durante el cual, a pesar de su creciente depresión, Jusep pintó bastante.

El precario cariño de Campalans por Ana María se muestra finalmente cuando en diciembre de 1911 cae enferma con una pulmonía doble. El pintor se decide a trabajar para los dos de "hombre anuncio", hecho inspirado en Raymond Callemin (Serge, 1951: 23) y en Breton, cuando durante la exposición Dadá realizada en el Theatre de L'Oeuvre de París de marzo de 1920, portaba un texto de Picabia.

Pero Jusep no sólo es despreciativo y virulento, también es infiel en todo momento, tiene una aventura con una trapezista a la que tiene que dejar por falta de dinero. Ana María respira y no dice nada, trabaja con mayor ahínco para tenerle contento. El pintor es incluso capaz de mantener relaciones sexuales sólo por curiosidad, como cuando seduce a una viuda para averiguar, infructuosamente, datos del asesinato del marido, ya que quiere liberar a Francisco Romay, el supuesto asesino, al que cree inocente. Ana María, "como siempre", dice Max Aub, calla.

En ocasiones sus escaramuzas sexuales le llevan al doctor Reynau, que no en vano tiene un apellido parecido al de Renau, otorrinolaringólogo y amigo de su compañera (su mujer fue compañera de colegio de Ana María como la mujer de Renau lo fue de Perpetua Barjau), que le tiene que curar una enfermedad venérea contagiada por M., inicial que se corresponde con Marcela, con quien tendría relaciones después de Nydia, la modelo de Saki, de quien comenta: “Para variar, no está mal. Pero nada más que para variar. La fidelidad se aprecia mejor viéndola alguna vez de lejos” (Aub, 1958: 194).

A través del catálogo de la obra plástica de Campalans, nos percatamos de otras relaciones no incluidas en la biografía. Es el caso de La fila de la Carbonera de 1908, que sería la razón por la que el pintor y su compañera se trasladaron del boulevard Clichy a la calle Caulaincourt. En esta ocasión el narrador supone que Ana María Merkel debió tomar la decisión al enterarse de la infidelidad, pero tampoco hay que descartar el escándalo que se produjo con los padres de la muchacha.

Ana María suele callar sus celos siempre, incluso cuando Jusep se ve obligado a acoger en su casa a una curiosa compañera de los círculos anarquistas, Jeanne Laurier, aunque en esta ocasión sus celos no estaban fundados porque esta joven, prostituta “por convicción”, o sea, que ejercía la prostitución como medio para adoctrinar a los burgueses que solicitaban sus servicios, era casta para con los compañeros y se mantenía fiel a su ideal de tener hijos sólo cuando pudiera dedicarse a su educación completa, escogiendo técnicamente a su progenitor. Murió en la cárcel apuñalada por una ladrona “para que no le siguiera calentando los cascos” (144). El proyecto de Jeanne está tomado del caso real de la española Aurora Rodríguez, madre de Hildegard, que educó a su hija desde la infancia con el fin de convertirla en una certera activista en la lucha por la liberación de la mujer. Hildegard llegó a ser una brillante oradora pero murió a manos de su propia madre en circunstancias aún no aclaradas. Aurora Rodríguez fue condenada en mayo de 1934 a 26 años de cárcel, pero murió poco después en condiciones parecidas a las del personaje aubiano.

Otro episodio delicado en las relaciones de la feliz pareja es el momento en que Juana Goldstein, la medio-hermana de Ana María, llega a París en 1914 y se instala en su casa. Las dos mujeres trabajan, construyendo flores artificiales. Juana es una viuda reciente y tiene dos hijos en Nüremberg viviendo con sus suegros, de los cuales no se quiere acordar. Al principio su obsesión era no molestar y ayudar a pagar el gasto de la casa, pero llega un momento en que impone su derecho a disponer del varón teniendo en cuenta que participa en la manutención general, con lo cual acaban viviendo un triángulo comparable al descrito por Mauricio Barrés en *L'ennemi des lois*. A partir de entonces a Campalans le llamarán “El enemigo de las leyes”.

Como vemos, el pintor inventado por Max Aub dista mucho de llevar una vida ejemplar a pesar de sus arrebatos de cinismo religioso. Es el primero en sentirse molesto cuando Picasso deja a Fernande para marcharse con Eva al boulevard Raspail: “Posiblemente sea conservador, y por eso me moleste ver a Pablo con ‘Eva’. ¿O juega mi estrecha moral española, catalana, campesina?” (226). Lo que juega, evidentemente, es una deplorable doble moral.

Una última relación turbulenta de Campalans con la periodista Mireille Ferrari, autora de una de las pocas entrevistas realizadas al pintor ficticio, pone a prueba la unión con Ana María Merkel. Después de un intenso flirteo, llevan a cabo sus deseos inopinada y prosaicamente y, tras el acto sexual, Mireille no quiere volver a verle: “Para matarla, se le queda clavada” (227). Esta, parece ser, es la única mujer en toda la novela que guarda alguna relación con el ideal femenino modernista, es una mujer activa y culta, independiente, hermosa, moderna, y sexualmente libre que, precisamente por todo ello, va dejando hombres frustrados y rencorosos a su paso. Es el personaje más parecido a la Laura de Luis Álvarez Petreña.

En 1914 la atmósfera en París se enrarece, Ana María comienza a tener dificultades incluso por la calle, donde le gritan “Sale boche”, como se lo decían al niño Max Aub por aquellos mismos días. Tratan de casarse para evitar la expulsión, pero no pueden porque Jusep era prófugo y no tiene los papeles en regla. Finalmente, mediante un ultimátum, las dos alemanas tienen que salir antes de las 12 de la noche del 14 de agosto. Traman volverse a encontrar en México, marchándose él a través de Burdeos y ellas desde Italia, pero sus planes se torcieron porque no dejaron salir de Alemania a Ana María. Esta experiencia es hasta cierto punto autobiográfica porque Max Aub tuvo que salir con su familia para España en 1914 casi en las mismas condiciones, aunque la descripción del desarrollo de los acontecimientos bélicos está basada, no en la memoria de Aub, sino en las memorias de Víctor Serge, una de las fuentes más evidentes de la novela.

Al llegar a México Campalans acaba viviendo con los indios, en una sociedad primitiva actual cuya estructura social tiene bastante que ver con el ideal anarquista que le atrajo desde su juventud en Gerona. En México encuentra el Nuevo Mundo preconizado por sus camaradas y, al mismo tiempo, el exotismo primitivo que le identifica con la búsqueda de gran parte de la modernidad, cuyo ejemplo más popular lo encontramos en Gauguin. Allí se dedica al “mestizaje”, término con el que se describía la actitud de los españoles llegados a América que mantenían relaciones con las indias.

“Las mujeres son aquí como las había soñado: agradecidas en cualquier momento. Siempre dispuestas a lo que se quiera: obedientes. No esclavas: es su gusto, serviciales y calladas. Físicamente, para los europeos, tienen el defecto de no ser del mismo número: de la cintura para arriba uno, de ahí para abajo

menores. Se acostumbra uno fácilmente. Y una piel como no la hay. Con la gran diferencia de que aquí están deseando tener hijos, no para echárnoslos encima, sino para tenerlos ellas, porque es lo natural. En Europa, al contrario, lo que temen es quedar preñadas” (267).

En este comentario, el historiador-biógrafo Max Aub pretende hacer un velado reproche hacia Ana María Merkel pero, como vimos anteriormente, no es que ella no quisiera tener hijos, es que físicamente no podía.

Campatans nos cuenta su vida con los indios:

“Y hablan y se divierten, tan cotorreras como cualquiera [...]. De pronto vive uno no mil años atrás, sino cien mil. Y no dentro, sino viéndolo, sabiéndolo. Ahora intentan civilizarlo. Lo conseguirán, pero no lo veré ni lo quiera Dios [...]. Hablo su lengua. Lo que no sé es si me quieren entender. Es lo que buscaba, estar siempre en el aire, que todo diga: no te fíes, mira y pasa. [...] Ni mis indios han intentado saber cómo soy, ni yo lo he procurado. Además: inútil ¿En qué me basaría? Si se es de la misma familia y se vive juntos, para entender ciertas cosas, lo mejor es callar [...] he vivido aquí, de verdad, como un pintor: sin más cosa que hacer sino mirar. Mírelos: ¿qué tienen que ver con lo que usted conoce? Nada, absolutamente nada. Otra cosa, otras gentes, otros sentimientos” (268).

Son comentarios que podemos identificar con las vivencias de Gauguin que Max Aub, evidentemente, conoce ya que una traducción de Noa Noa, por Lorenzo Varela, fue publicada por la Editorial Poseidón de Buenos Aires, Argentina, en 1942, y después de la publicación de Jusep Torres Campalans Max Aub adquiriría la edición de München de 1961, que se encuentra en su biblioteca. Gauguin, en su Diario íntimo, llegará a decir:

“Aquí consideran que los hijos son el mayor regalo de la naturaleza, y todos quieren adoptarlos. Tal es el grado de primitivismo de los maoríes que he elegido. Ya no tengo dudas soy y seguiré siendo primitivo como ellos [...]. Aquí el cristianismo no se entiende [...] Aquí la educación de Emilio (el de Jean-Jacques Rousseau) se realiza a plena luz, elegida voluntariamente por algunos y consentida por toda la sociedad. Las muchachas, libres y tranquilas, pueden parir tantos Emilios como quieran” (Gauguin, 1977: 112).

Palabras que, como podemos constatar, se parecen en mucho a las utilizadas por Campalans.

## **2. Max Aub y Anne Marie Merkel**

Las coincidencias entre el personaje real y el ficticio inventado por Max Aub son, a nuestro modo de ver, significativas. Las dos son artistas, una escultora y la otra pintora,

las dos supuestamente relacionadas con el grupo fauve de París, pues, aunque desconocemos la tendencia de la obra de la Anne Marie Merkel real, sabemos que frecuentaba el café del Dôme, como lo hicieran los artistas alemanes fauves que asistían a la academia Matisse entre 1904 y 1914, artistas como Rosam, Grünewald, Palme, Levy, Purmann, Nólken, John o Straube. Las dos tienen un fuerte sustrato literario e intelectual, pues la Ana María Merkel de ficción, amiga de Rilke, llega a hacer una tesis sobre las flores en la obra de Balzac, mientras que la Anne Marie Merkel real, casada con un crítico de arte, acaba como escritora en Italia.

¿En qué momento la conoció Max Aub y qué le hizo describirla tan poco agraciada en la novela Jusep Torres Campalans? ¿Tal vez la conoció en un mal momento en uno de sus viajes a París, o se dejó llevar por la imaginación al ver alguna de sus fotos publicada en las revistas de moda? Son preguntas evidentes que surgen al observar las coincidencias entre las dos artistas. El empleo del nombre y una cronología coincidente con la de Max Aub, no con la del pintor imaginario, nos hace sospechar que la elección del escritor ha sido intencionada.

Dos son las hipótesis que podemos barajar, una de ellas se basa en la certeza de que Max Aub se documentó en revistas o libros sobre París para ambientar su novela, pero este hecho no explicaría la anacronía de tomar el nombre de una artista alemana en París, presumiblemente fauve de 1927, para una novela cuya cronología finaliza, en lo esencial, en 1914. Por otro lado parece increíble que Max Aub se inspire en algunas de las fotografías que Kertesz hace de Ana María Merkel y sea capaz de no solo no quedar seducido por ellas sino de utilizarlas para describir a una mujer fea, “vieja” y solterona. Por otro lado, las fotografías, por sí solas, no pueden dar ninguna información biográfica acerca del modelo una información que no es fácil encontrar porque Anne Marie Merkel es “invisible”. No es mencionada en ningún diccionario de artistas, en ninguna de las monografías o biografías del resto de los componentes del grupo de amigos de Kertesz (Michael Seuphor, André Lhote, Zadkine, Mondrian...) ni en la multitud de crónicas acerca de la vida en Montparnasse (Michel Georges Michel, Francis Carco, Crespelle, Florent Feis, André Salmón, Vlaminck, André y Jeanine Warnod...). Decididamente es muy difícil averiguar datos sobre ella y, hasta el momento, no hemos podido encontrar la fuente que pudo utilizar Max Aub.

La segunda hipótesis es que Max Aub realmente conociera a Anne Marie Merkel en sus viajes a París durante los años veinte y treinta. Nos gustaría imaginar que realmente fue así y su encuentro no fue demasiado afortunado. ¿Una pequeña venganza de un Max Aub despechado? Desde luego el escritor tuvo oportunidades de conocer a esta mujer directamente en París durante las mismas fechas de las fotografías ya que, como sabemos por Ignacio Soldevila, realizaba esporádicas visitas a la ciudad de la luz durante

esos años para ver teatro y es bastante previsible que visitara los locales de moda, incluido el famoso Dóme. Pero también pudo conocerla más tarde, en 1937, cuando organizaba la muestra del pabellón español en la Exposición Internacional. Un conocimiento directo en mal momento explicaría una imagen tan desafortunada.

En cualquier caso, la Ana María Merkel descrita por Max Aub es un ejemplo más de los estrechos límites que marcan los estereotipos en la literatura, mucho más llamativo en el caso de los personajes femeninos de artistas, nunca equiparables a los masculinos ni, mucho menos, tan numerosos. Las escasas mujeres artistas descritas en la literatura no viven de la creación y para la creación con igual intensidad e inmunidad que sus compañeros, su carrera se suele ver truncada a causa del amor y la maternidad, que se vive, generalmente, de forma dramática. La dedicación al arte exige su tributo y las mujeres que se atreven a elegir esa vida lo pagan con creces, son castigadas en lo que más duele, o bien no pueden tener hijos, como en el caso de Ana María Merkel que acabamos de describir o, de tenerlos, los hijos mueren en dramáticas circunstancias siendo aún niños. Es el caso de Jenny, de Sigrid Undsed (1911), una artista noruega afincada en Roma que se debate entre el amor y el arte y que, tras la pérdida de su hijo, se suicida, o es el caso del relato de Elena Poniatowska *Querido Diego, te abraza Quiela*, cartas imaginarias de la pintora rusa Angelina Beloff dirigidas al pintor mexicano Diego Rivera, el gran amor de su vida, con quien tuvo un hijo que, desgraciadamente, murió arrastrado por la penuria de la vida bohemia. Este relato nos introduce en las numerosas biografías noveladas de mujeres artistas que proliferan últimamente y que llegan a ser verdaderos éxitos de ventas, es el caso de Camille Claudel, que cuenta con una biografía de Anne Delbée (1990) y otra de Anne Riviére, las dos cargando las tintas en el abandono de Rodin y en la terrible locura de la brillante escultora; es el caso de Frida Kahlo de Rauda Jamis, una artista marcada por el dolor de un cuerpo deshecho, la incapacidad para tener hijos y la infidelidad de Diego Rivera. Rauda Jamis también es autora de una biografía de Artemisia Gentileschi, hija de artista y violada repetidamente por un infame compañero de su padre. El suceso cuenta con otra biografía escrita por Alexandra Lapierre y una película dirigida por Agnès Merlet, pero no se entiende más que desde el punto de vista de la época porque, según las actas del juicio que se llegó a celebrar, la historia de Artemisia dista mucho de ser ejemplar según los parámetros de la moral actual. Y recientemente asistimos al lanzamiento de la biografía de Tamara de Lempica, otra artista “al margen” a causa de sus sofisticados hábitos.

Al contrario que los varones, las mujeres artistas no tienen una imagen generalizada. Es sabido que, para el público en general, los artistas “son, y siempre han sido, egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estrafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia” (Wittkower, 1982:19), pero es un

tópico que sólo tangencialmente se aplica a las mujeres artistas, sujetas al estereotipo general de la mujer. Por eso, seguramente, es más fácil tratarlas en la excepcionalidad de las biografías noveladas que mencionamos, unas biografías que, lejos de ahondar en la verdadera naturaleza de la vida y el arte de estas mujeres, abundan en la idea generalizada de lo que ha supuesto ser mujer y artista: la dependencia de los varones, la escasa calidad de las obras de las mujeres, confirmada por la excepción de las que son reconocidas en algún momento, cultivo de los temas anecdóticos e irrelevantes, y dramas personales que explican su “anormalidad” (la locura, la enfermedad, el lesbianismo o la violación). Y los tintes feministas y reivindicativos de la mayoría de estas biografías no contribuyen más que a encasillarlas torpemente y a simplificar la riqueza de sus experiencias.

Este fenómeno espectacular de utilización tendenciosa de las biografías de algunas artistas extraordinarias está más relacionado con el espectáculo que con la investigación seria y rigurosa y, desde este punto de vista, dudo que la popularización sea beneficiosa. La vida y el arte de estas mujeres, lejos de ser un ejemplo de libertad para todos, como debería serlo, se utilizan para justificar la regla estereotipada y caduca sobre las competencias y las capacidades de las mujeres. Una pena porque, cuando investigamos a fondo, encontramos que su experiencia y su forma de vivir es mucho más rica y apasionante de lo que se ha venido reflejando en la literatura.

### Notas

\* Las páginas que en este trabajo se citan entre paréntesis sin otra referencia (autor/año) corresponden a la primera edición de la novela, México, Tezontle, 1958.

1. De Anne Marie Merkel se pueden encontrar algunos datos en la tesis de Sandra S. Philips sobre André Kertész, publicados en parte. Tengo conocimiento de estos datos por carta de Stéphane Gaudion, Patrimoine Photographique de París, del 16 de agosto de 1999.

2. Para más información se puede consultar mi Tesis Doctoral La imagen del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans, que próximamente editará la Universidad Complutense en formato electrónico, y el artículo “Arte y literatura en Max Aub”, Revista Turia, Zaragoza, 43-44, marzo 1998, pp. 146-159.

3. El término “putrefacto” utilizado por los del 27 en relación con lo burgués, es utilizado por Aub en relación con los invertidos.

4. Anécdotas descritas por Antonine Vallentin (1957: 78), uno de los libros en que se basa Max Aub y que se encuentra en su biblioteca (en la pág. 78 anota el escritor: Paralelo).

5. Aprovechando esta coyuntura Max Aub describe la vida matrimonial del padre, Don Miguel Romeu, junto a su esposa, que después de ocho hijos y unas dilatadas carnes cubiertas por vestidos grises y negros, no ofrecía ningún atractivo, siempre lamentándose. Esta mujer es semejante, aunque menos molesta, a la esposa de Miralles, el pintor de La Calle de Valverde. Don



Miguel Romeu se consuela con una joven de veinticuatro años a la que mantiene como amante, una mujer bonita y discreta llamada Monserrat Gómez, viuda de Adriaséns.

6. Anécdota que coincide con la vida amorosa de Buñuel quien, a los 15 años, se enamora de Pilar Bayona, hija del profesor de matemáticas del instituto. Le escuchaba tocar el piano y jamás le confesó su amor (Aub, 1985: 49). También con José Gaos (Aub, 1970).

7. De nuevo otra anécdota tomada de José Gaos, enamorado de una de las hijas de Cecilio Pla. Debido al escándalo protagonizado por Campalans en el Casino, Don Miguel Romeu se ve obligado a trasladar a su querida, Monserrat Gómez, a Olot (Aub, 1958:106). Este personaje se parece al de Remedios en *Las buenas intenciones*.

8. Comentario que no viene a cuento y que no se corresponde en la biografía del pintor, por lo que suponemos que puede ser una cuña del propio escritor dedicado a la compañera de Picasso, Jacqueline Roque, en el momento en que escribe la novela.

9. Copia de carta enviada por Max Aub el 19 de enero de 1966 (leg. 4/7—25 A—B) en la cual defiende que el antisemitismo español es mucho menos intenso que en el resto de Europa y que, realmente, el verdadero enemigo para el español es el protestantismo, prejuicio que se arrastra desde la Contrarreforma.

10. Los cuadros que se conservan de Campalans son generalmente propiedad de la familia Merkel porque fue Ana Maria quien los preservó pero siendo así es la familia del marido la que finalmente ha heredado.

### **Bibliografía**

1. Aub, Max, 1958. Jusep Torres Campalans, México: Tezontle.
2. Aub, Max, 1970. "José Gaos", en Cuadernos Americanos, 2, México, marzo—abril.
3. Aub, Max, 1971. Luis Álvarez Petreña, Barcelona: Seix Barral.
4. Buckley, R. y Crispin, J, 1973. Los vanguardistas españoles (1925—1935), Madrid: Alianza.
5. Delbée, Anne, 1990. Camille Claude! (trad. Ana M Moix), Barcelona: Circe.
6. Gauguin, Paul, 1977. Diario íntimo (trad. Lidia Netti) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
7. Jamís, Rauda, 1998. Artemisia Gentileschi, Barcelona: Circe.
8. Jamís, Rauda, 1988, Frida Kahlo, Barcelona: Circe.
9. Kluver, B. y Martín, J., 1998. Kiki et Montparnasse. 1900-1930, Paris: Flammarion.
10. Lapierre, Alexandra, 1998. Artemisia, Barcelona: Planeta.
11. Philips, Sandra S., 1985. Andre Kertesz of Paris and New York, London: Thames and Hudson.
12. Poniatowska, Elena, 1978. Querido Diego, te abraza Quiela y otros cuentos, Madrid: Alianza/Era.
13. Rivière, Anne, 1987. L'interdite: Camille Claude!, 1864-1943, Paris: Tierce, D.L.
14. Serge, Victor, 1951. Mémoires d'un révolutionnaire, Paris: Editions du Seuil.
15. Undset, Sigrid (193-?) Jenny, London: Gyldendal.
16. Vallentin, Antonine, 1957. Picasso, París.

17. Wittkower, Rudolf y Margot, 1982. Nacidos bajo el signo de Saturno (trad. Deborah Dietrick), Madrid: Cátedra.