



BRUNO SCHULZ

EL PAÍS TENEBROSO



BRUNO SCHULZ
EL PAÍS TENEBROSO

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

PRESIDENTE

Juan Miguel Hernández León

DIRECTOR

Juan Barja

SUBDIRECTOR

Javier López-Roberts

COORDINADORA CULTURAL

Lidija Šircelj



CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

CONSEJERO DE CULTURA Y TURISMO

Santiago Fisas Aixelà

VICECONSEJERA DE CULTURA Y TURISMO

Concepción Guerra Martínez

SECRETARIA GENERAL TÉCNICA

Cristina Torre-Marin Comas

DIRECTORA GENERAL DE ARCHIVOS, MUSEOS Y BIBLIOTECAS

Isabel Rosell Volart

JEFE DE GABINETE DE LA CONSEJERÍA

Diego Sanjuanbenito Bonal

SUBDIRECTORA GENERAL DE MUSEOS

Pilar de Navascués Benlloch



MUSEO DE LITERATURA ADAM MICKIEWICZ

DIRECTOR

Janusz Odrowąż-Pieniążek

SUBDIRECTORA

Małgorzata Ptasińska-Wójcik

SUBDIRECTOR

Piotr Kłoczowski

JEFE DE CATALOGACIÓN

Andrzej Piett



COLABORA



Embajada de la República
de Polonia en Madrid

EXPOSICIÓN

COMISARIA

Monika Poliwka

ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS DEL CBA

Laura Manzano

Eduardo Navarro

Silvia Martínez

ASESORAMIENTO CIENTÍFICO

Lucasz Kossowski

CON LA COLABORACIÓN DE

Anna Lipa

MONTAJE

Departamento Técnico del CBA

CATÁLOGO

ÁREA DE EDICIÓN DEL CBA

Jordi Doce

Paula Santamariña

Elena Iglesias Serna

Javier Abellán

Eva Sala

María Lago (EJG)

DISEÑO GRÁFICO

Estudio Joaquín Gallego

IMPRESIÓN

Brizzolis

© Círculo de Bellas Artes, 2007

Alcalá, 42. 28014 Madrid

www.circulobellasartes.com

© de los textos: sus autores

© de la traducción: Xavier Farré, Joanna Bielak, Inés Bértolo
y Katarzyna Olszewska Sonnenberg

© de la traducción de la carta de B. Schulz a S. I. Witkiewicz:
Jorge Segovia y Violetta Beck

© de todas las imágenes de Bruno Schulz: Krzysztof
Wilczyński

© de las imágenes de Wojciech Weiss: Janusz Kozina
y Adam Cieślowski

© de las imágenes de la Colección Edward Smilek:
Światosław Lenartowicz

© George Grosz. VEGAP, Madrid, 2007

AGRADECIMIENTOS

Barbara Aumer, Clemente Barrena, Antonio Bonet Correa, Juan Manuel Bonet, Elżbieta Charazińska, Consuelo Ciscar, Fernando Cordero, Catherine Geens, Encarna Jiménez, Beata Lenta, Maldoror Ediciones, José Miguel Medrano, Álvaro Molins, Cristina Mulinas, Carlos Pérez, Jadwiga Poliwka, Stanisław Rosiek, Carlos Serrano, Dorota Sierakiewicz, Edward Smilek y Jadwiga Szpakowska

ISBN: 978-84-87619-07-6

Dep. Legal: M-38500-2007

BRUNO SCHULZ
EL PAÍS TENEBROSO



En línea con el compromiso del Círculo de Bellas Artes de plantear una profunda revisión histórica y crítica de la modernidad y las realizaciones de vanguardia, nos enorgullece presentar esta retrospectiva del escritor y artista polaco Bruno Schulz (Drohobycz, 1892-1942). Gracias a la labor de Monika Poliwka, historiadora de arte y comisaria de esta exposición, se presenta por primera vez en España un generoso conjunto de las obras de este artista judío, uno de los grandes protagonistas de la vanguardia de entreguerras.

La singular poética de estas obras se alimenta de forma recurrente de los recuerdos de infancia y la visión oscura y asfixiante de su Drohobycz natal: obsesiones traducidas en una escenografía de tiendas sombrías, maniquís, mujeres anónimas, caminantes con chistera o rabinos, que encontró plasmación no sólo en su obra literaria sino también en dibujos y grabados de rara intensidad y coherencia.

La exposición recorre la plástica del autor, con una amplia selección de sus dibujos y obra gráfica, como la que integra su famoso *El libro idólatra*, a la que se suma su único cuadro conocido, titulado «Encuentro»; y su extraña obra literaria, con especial énfasis en *Las tiendas de color canela* y *Sanatorio bajo la Clepsidra*, junto a una selección de las revistas en que colaboró. Además, se presenta el trabajo de Schulz tanto en el contexto del panorama internacional europeo de principios del xx como en el más estrecho de su Polonia natal; así, se nos propone una selección de obras de artistas y escritores extranjeros que le influyeron, para centrarse luego en la figura de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, escritor, pintor y fotógrafo fundamental en la vida artística de la Polonia de su tiempo, y más tarde también en Witold Gombrowicz, jefe de tropa de la vanguardia con su novela *Ferdydurke*, ilustrada por el propio Schulz. La revisión se completa con pinturas de Wojciech Weiss y Witold Wojtkiewicz.

Los ensayos de Monika Poliwka, Łucasz Kossowski, Irena Kossowska, Serge Fauchereau y Sergio Sanz completan este acercamiento desde una perspectiva histórica y contextualizadora que no desdeña el cuerpo a cuerpo con la materialidad de la obra. El resultado es una mirada poco menos que exhaustiva de un mundo creador cuya potencia perturbadora y enigmática no merma con los años.

Juan Miguel Hernández León
Presidente del Círculo de Bellas Artes

EL PAÍS TENEBROSO DE BRUNO SCHULZ

MONIKA POLIWKA

Drohobycz. Una pequeña ciudad centroeuropea, una ciudad prototípicamente provinciana, perdida en los confines de Galitzia, que en el entre-dos-siglos conocerá un crecimiento inesperado debido al petróleo, el oro negro. Cuando Bruno Schulz nace allí, en 1892, tercer y último hijo de un pequeño comerciante judío de textiles, con casa-tienda en la plaza del Mercado, y de una madre perteneciente a una familia de madereros, lo hace como ciudadano austrohúngaro, algo que vendrá a recalcar el hecho de que el establecimiento donde realiza –en polaco, y con buenos resultados– sus estudios de enseñanza secundaria lleve el rimbombante nombre de Liceo Imperial Francisco José. 1919: al término de la Primera Guerra Mundial, finalizada el año anterior, Polonia, después de más de un siglo dividida entre Alemania, el Imperio Austrohúngaro –que había terminado concediéndole la autonomía a Galitzia– y Rusia, recobra orgullosamente la independencia, que habrá de defender, en 1920, frente a la expansión bolchevique. Desgraciadamente, esa independencia durará poco tiempo: en 1939, es decir, tan sólo dos décadas más tarde, el país es ocupado simultáneamente por los ejércitos de Hitler y de Stalin.

[f. 1]

[f. 2]

[f. 3]

Durante la Segunda Guerra Mundial, Drohobycz, en la zona oriental de Polonia, será primero alemana por espacio de un par de semanas tan sólo, luego rusa durante un par de años, y después de nuevo alemana: terrible destino polaco, tan bien visualizado por la cineasta Agnieszka Holland –a la que recuerdo de mis años de estudiante– en su gran film *Europa, Europa*. (Hoy, Drohobycz es ucraniana.)

Innumerables detalles exactos sobre Drohobycz, y sobre la vida de Schulz, los encontramos en el meticuloso libro de Wiesław Budzyński *Miasto Schulza (La ciudad de Schluz)*, publicado en 2005 por la editorial varsoviense Prószyński i S-ka.

Incierto destino, ciertamente, como el de Polonia, el de Bruno Schulz. Hombre de la provincia profunda, por siempre atado –por lo que podríamos llamar «un amor a dis-

CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO
Dirección General de Promoción Cultural



MINISTERIO
DE CULTURA

Caja Duero



gusto»— a Drohobycz, de la que obviamente —aunque también nacieron allí los pintores Mauricy y Leopold Gottlieb— es hoy el hijo más ilustre. Hombre de frontera. Judío polaco nacido austrohúngaro. En 1915 ve cómo la casa familiar es incendiada, junto a otros edificios de la Plaza Mayor, por el ejército de la Rusia todavía zarista: escena evocada más tarde, en una imagen ingenua y expresiva, por el pintor Felix Lachowicz. Judío —pero de una familia «más pendiente del ábaco de la tienda que de la menorá de la sinagoga», en palabras de Jerzy Ficowski—, y por lo tanto testigo del antisemitismo latente en aquella zona de Europa. Futura víctima del Holocausto. Conocedor de los ritos del Yom Kippur, pero también de los de las religiones católica —la dominante en Polonia— y ortodoxa. Creador para el que serán muy importantes el idioma alemán —aprendido gracias a su madre—, la cultura germánica —Goethe, Max Klinger, Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel, Gustav Meyrink y su *Golem*, Franz Kafka, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Edmund Husserl, Leonhard Frank, Franz Werfel, George Grosz, Karl Hofer y otros pintores de la Neue Sachlichkeit [Nueva objetividad], y sobre todo Thomas Mann, del que le gustaba especialmente la novela *José y sus hermanos*, y con el que estará en correspondencia a finales de los años treinta, cuando ya el *senior* se había convertido en el símbolo de la Alemania del exilio— y una ciudad como Viena, donde en 1917 —todavía imperial, todavía en plena Gran Guerra— realizará parte de sus inconclusos estudios. Lector de literatura francesa: André Gide, Marcel Proust, Georges Bernanos, Jean Giono, el comunista Louis Aragon, François Mauriac, el cantor católico de la provincia... Tras la definitiva ocupación alemana de la zona, cuando ya estaba claro cuál iba a ser su destino, le protegió un nazi que se convertirá en su «diablo guardián». Ilusoria protección. El 19 de noviembre de 1942, en el transcurso de una acción salvaje de represalia en la que pereció un centenar de judíos, otro gestapista, rival del protector de Schulz, terminó en la calle, de un balazo, con la vida del escritor-pintor que, gracias a los desvelos de un amigo, sería enterrado en el cementerio judío, del que hoy ni huella queda, pues en la época soviética se construyó sobre él un bloque de viviendas.

[f. 4]

Galitzia, decía, y sin duda —como tantas veces sucede en Centroeuropa: recordemos, un poco más al sur, el capítulo «Abuela Anka» de ese gran libro que es *Danubio*, del triestino Claudio Magris— cuántos idiomas en tan poco espacio: el polaco —el de Schulz—, el alemán —que manejaba con corrección, hasta el punto de escribir en él, en 1937, un relato titulado «Die Heimkehr» («La vuelta a casa»)—, el ruso, el ucraniano, el yídish, idioma éste último que era el de sus antepasados, pero que no aprendió, aunque sí entendía algunas palabras...

El alemán: de Galitzia también procede el austriaco errante Joseph Roth, una de las grandes voces —de destino también trágico— de aquella Mitteleuropa, narrador al que traigo aquí a colación porque en el año ya límite de 1939 le encargó a Szaul Fryszman una traducción al francés —nunca culminada, ya que felizmente Fryszman pudo emigrar a Palestina— de *Las tiendas de color canela*, de la que se conserva el ejemplar dedicado —en alemán— que el autor le envió el 12 de febrero de 1934.

Niño enfermizo, ya en 1911, aquejado de insuficiencia cardiaca y de neumonía, Schulz hubo de pasar una temporada de convalecencia en el balneario de Truskawiec, en las

[f. 5]



- 1 Drohobycz, d. 1920. Postal. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 2 Mapa de Galitzia.
- 3 Plaza del Mercado, Drohobycz. Fotografía coloreada por Schreier, 1914. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 4 Ejecución organizada por los nazis en Drohobycz, primavera de 1944. Fotografía de Adam Paszulka, propiedad de M. Mazur.
- 5 Bruno Schulz con unos conocidos en una calle de Truskawiec, ca. 1930-1932. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.



afueras de su ciudad, balneario que iba a seguir frecuentando a lo largo de toda su vida. Es allí donde en 1928 celebraría una exposición de su obra plástica, que sería clausurada tras la protesta de un senador democristiano. El balneario serviría de modelo a uno de los espacios clave de su obra de ficción.

Inicialmente, Schulz quiso estudiar pintura. Por presión familiar, aceptó cambiar esos estudios por los de arquitectura, obviamente más prácticos. Ello le condujo a Lwów, capital de la región, a sesenta kilómetros de su ciudad natal, muy importante en aquel tiempo, ya que era uno de los principales focos de la cultura, la Universidad y la edición polacas junto a Cracovia. (Hoy Lwów, o Lemberg, como se la designaba en alemán, es Lviv y está situada, al igual que Drohobycz, en Ucrania.)

Siempre con la arquitectura como horizonte vital del joven Schulz, se sitúa el episodio vienés ya mencionado, durante el cual frecuenta el Kunsthistorisches Museum —un buen lugar para contemplar la obra del Velázquez de las Infantas, que pronto aflorará en su propia producción dibujística— y otras pinacotecas y centros artísticos, donde se familiariza con los universos respectivos de Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka o el arquitecto Otto Wagner. Pero aquella Viena es, ya lo he dicho, la de los años finales de la Primera Guerra Mundial y del propio Imperio, que pronto iba a derrumbarse.

Con un título de profesor de dibujo en el bolsillo, Schulz vuelve a su ciudad natal, de la que no volverá a salir más que para el aludido viaje a París de 1938, que duró tres semanas, y para breves estancias en Varsovia —donde, como dice en el relato «La república de los sueños», se sentía exiliado de «la tierra de sus sueños»—, Lwów, Cracovia, Zakopane, el citado balneario de Truskawiec, Łódz y Suecia (un brevísimo viaje a Estocolmo, de tres días, en barco, en el verano de 1936). La enseñanza le produce cierta angustia. Entre sus trucos de pedagogo, uno es contar, en un polaco exquisito, cuentos de hadas, acompañándolos con ilustraciones en la pizarra.

[f. 6]

En torno a 1920-1921 surge el primer proyecto schulziano, *Xiega batwochwalcza*, es decir, *El libro idólatra*. Veinte grabados, realizados por el procedimiento del cliché-verre, reunidos en una carpeta, con una cubierta original a tinta china, distinta en cada caso. Fue antes, pues, la imagen que la palabra. Veinte grabados en los que cristaliza el tan peculiar erotismo schulziano. Veinte grabados, el primero de los cuales es un sombrío autorretrato.

[f. 7]

«Cortesanías apocalípticas» de Schopenhauer, por él muy admirado. Colegiales perversas. Mujeres maduras. Mujeres indiferentes y dominantes, a menudo desnudas o semi-desnudas, con algo de las que pintaban Tiziano o Veronés. Solitarios, o en manada, en *Procesión*, como *Tribu de los parias*, hombres junto a ellas, a menudo enanos y ancianos, a ras de suelo, a cuatro patas, fetichistas adorando sus piernas, chupando sus pies o sus zapatos. Mademoiselle Circe, la amazona de circo, y su tropa de grotescos atletas, la Infanta y sus enanos payasos: Schulz, hermano, en su amor por ese medio, de José Gutiérrez Solana, un nombre justamente aducido a este propósito por Serge Fauchereau. Undula, desnuda y altiva, Undula caminando con pieles en la noche, Undula entre los artistas. Mujeres con látigo, es decir, Leopold Sacher-Masoch como referencia o excu-

[f. 8]



6



7

- 6 Examen de reválida de 1940 en el Liceo Blatt de Drohobycz (bajo administración soviética). El primero por la izquierda, con la cabeza agachada, es Bruno Schulz. Última fotografía conservada del artista. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 7 Cubierta de *El libro idólatra*.
- 8 Bruno Schulz, *Circo (Mademoiselle Circe y su tropa)*, del ciclo *El libro idólatra*, 1920-1922, cliché-verre, 11,5 x 16,2 cm. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.



8

sa: otro escritor de Galitzia –de lengua alemana–, nacido en Lwów, autor de un libro celeberrimo, *La Venus de las pieles*, muy apreciado por Salvador Dalí, y que manejo en un ejemplar –encontrado en una biblioteca amiga– de la segunda edición (1934) de la traducción española de Constancio Bernaldo de Quirós, que data de 1907; Bernaldo de Quirós reproduce en cubierta la *Venus del espejo* tizianesca de la National Gallery de Washington, tan sacher-masochiana como –ya– schulziana, y en frontispicio un retrato fotográfico del tenebroso autor, que le fue enviado por su viuda, Wanda. Situaciones –y títulos– extraídos de la mitología, así como del universo de las Infantas velazqueñas, alguna vienesa de adopción, ya lo he indicado. La recreación de *Susana y los viejos*. Personajes masculinos que son transposiciones del propio autor –cuantísimos autorretratos siempre en su obra gráfica y dibujada–, de su amigo Emanuel (Mundek) Pilpel –hijo del librero–, de su cuñado Hoffman. Personajes femeninos que son transposiciones de mujeres reales de su ciudad natal, que sabemos se llamaban Tynka Kupferberg, Mila Lustig, Frederika Wegner...

[f. 9] Intensidad extraordinaria, estremecedora, de los atormentados autorretratos schulzianos, que deben ser colocados junto a los de Pierre Bonnard, Arnold Schoenberg o Alberto Giacometti. De sus autorretratos planteados como tales, pero también de los que andan dispersos por todos los rincones de su obra, empezando por *El libro idólatra*: enanos macrocefálicos, perros con cara (schulziana) de hombre, y hay que recordar a este respecto que en su obra escrita el narrador niño manifiesta su amor por los perros, amor del que también nos habla su enternecedora ilustración para el relato «Nemrod», en realidad un retrato de su sobrino, Ludwik Hoffman. Por decirlo con Ficowski: la obra toda de Schulz puede ser considerada un autorretrato.

También de 1920 es el cuadro *Spotkanie (Encuentro)*, obra magistral que regaló y dedicó a su gran amigo y mecenas Stanislaw Weingarten, el alma de la asociación cultural judía Kalleia («Cosas hermosas»), a la que también perteneció Mundek Pilpel. Cuadro que, tras haber sido subastado en Lódz, hoy pertenece a la colección del Museo de Literatura de Varsovia. El pintor nos coloca en él ante el espectáculo de una callejuela de su ciudad natal: un judío, saludando ceremoniosamente a dos tentadoras, provocativas, mujeres de la calle.

[f. 10] Magistrales los *ex libris* dibujados por Schulz, especialmente los de Weingarten, macabros –Weingarten, otra futura víctima del Holocausto, en este caso en Lódz, adonde había trasladado su residencia–, puestos bajo el signo de Eros y Tánatos, y en los que se advierte la influencia de Max Klinger, uno de los faros germánicos del pintor-escritor.

En 1924 Schulz regresa como profesor de dibujo al lugar donde había realizado sus estudios, ahora rebautizado Gymnasium de Estado Rey Władysław Jagiello.

El inicio de la escritura de Schulz se sitúa en torno a 1925. Por aquel entonces, fue decisiva para él su relación con un escritor tuberculoso, Władysław Riff, al que frecuentó en Zakopane, donde fallecería en 1927, a los veintiseis años, y que se convirtió en su principal confidente y también en su principal lector. Schulz tuvo siempre la sensación de

que le había tocado realizar en solitario el «programa» que entre los dos habían soñado, completar la exploración de las regiones que entre los dos habían descubierto. Por desgracia, cuando tras la muerte del joven escritor se desinfectó el cuarto en que había residido, los fumigadores quemaron todos sus manuscritos, así como las cartas de Schulz, por lo que lo único que queda de una novela en que estaba trabajando es lo que de ella ha contado Adam Ważyk.

- [f. 11] En 1934, Bruno Schulz publica, en la editorial Rój de Varsovia, y con un dibujo suyo por cubierta, el libro de relatos *Sklepy cinamonowe*, es decir, *Las tiendas de color canela*, como reza su primera traducción castellana, de 1972 —hecha por Salvador Puig para Barral—, a partir de una versión francesa incompleta, caprichosamente titulada *Traité des mannequins*, y cuyo promotor había sido el crítico Maurice Nadeau. El manuscrito de *Sklepy cinamonowe* había llegado a los responsables de Rój a través de la narradora Zofia Nalkowska, que a su vez lo había recibido de manos de Schulz, al que en la Varsovia de 1933 había conocido por intermediación de la escultora animalista *déco* Magdalena Gross. El entusiasmo de la veterana narradora, que a punto estuvo de desembocar en romance, fue inmediato: «Es el descubrimiento más sensacional de nuestra literatura». El volumen, magistral, perfecto, y cuyos relatos se encadenan los unos con los otros, representaba la culminación de un trabajo iniciado por Schulz en 1928, un año después de la muerte de Riff. En su mayoría, los cuentos fueron prefigurados por él en su correspondencia con un nuevo interlocutor —en este caso interlocutora—: la escritora de Lwów Debora Vogel, a la que había conocido en 1930 a través de Stanisław Ignacy Witkiewicz, al que luego me referiré. En 1936, rememorando la intensidad de aquella correspondencia, le escribía Schulz a Romana Halpern, otra de sus grandes amigas, otra de esas corresponsales femeninas que siempre necesitó, y para las que reservaba lo mejor de sí mismo: «*Las tiendas de color canela* emergió gradualmente de mis cartas. La mayor parte eran cartas escritas a Debora Vogel».
- [f. 12]

Un segundo y último volumen de relatos de Schulz, también extraordinario, aparecería en 1937, también en Rój: *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorio bajo la Clepsidra*), título también de uno de los relatos, probablemente el más extraño e irreal, ubicado en el establecimiento aludido. Aunque entonces se supuso que los textos incluidos en este segundo libro eran posteriores a los del primero, hoy está demostrado que varios de ellos son en realidad anteriores, de los años veinte, lo cual explicaría que el libro sea menos redondo que el anterior, y también el tono simbolista de la parte del relato «La primavera», en que el narrador nos sitúa de noche en un parque. En la cubierta, Schulz se autorretrata, enano, ensombreado, con un bastón en la mano derecha y un maletín en la izquierda.

Ronda metafísica de la provincia en inquietante calma. Provincia ya universal la de Schulz, país tenebroso, patria oscura, «reserva de tiempo». La «monotonía fúnebre», obsesivamente repetitiva, de la provincia centroeuropea. Los crepúsculos y sus sombras sepia y sus colores encendidos que al escritor le gustaba contemplar «como un libro mágico», según dice en carta de 1934 a Zenon Waśniewski, pintor y director de la revista *Kamena*. Las noches de verano en calma: el primer relato de *Las tiendas de color canela* se titula «Agosto», y sabemos que dentro de la mitología schulziana un mes impor-

tante será siempre el anterior, julio: «Nadie ha escrito todavía la topografía de la Noche de Julio». Las peras y las cerezas y los albaricoques —«la poesía pura de las frutas»— como pintados por Pierre Bonnard. Los cortos días invernales, por el contrario, con sus urracas girando en el aire, sus deshollinadores, sus nieblas y vientos, su olor a violetas, su manto de nieve donde el narrador descubre «chimeneas nuevas y torres alzadas en la noche, hinchadas por el ventanal nocturno», noches en cuya penumbra «las calles se multiplican, se enredan, se confunden entre sí».

El escenario principalísimo de los dos libros de Schulz es la penumbra iluminada con velas, tras las cortinas, del laberíntico apartamento paterno con su moho, sus recovecos, sus agujeros ratoniles, sus enormes armarios, sus sofás profundos, sus camas sin hacer, sus óleos carcomidos, el tictac de sus relojes, sus papeles pintados —obsesiva presencia de los mismos a lo largo de *Las tiendas de color canela*— con una extraña vida propia, sus paredes con grietas y fisuras que trazan dibujos como los que llamaban la atención de Leonardo da Vinci, sus lámparas humeantes, sus salamandras, sus espejos pálidos. La cocina. Los increíbles «cuartos olvidados» de un piso que «no contó jamás con un número determinado de habitaciones». Iluminada por la lámpara de petróleo que crea un día artificial, la policromía otoñal de la profunda y también penumbrosa tienda paterna, objeto de páginas extraordinarias, entre las que destaca una de «La noche de la gran temporada».

Más allá de la casa paterna, un cierto dédalo urbano: «un verdadero laberinto de pisos ajenos, porches, salidas inesperadas hacia otros patios». Las chucherías, la pacotilla. El círculo de luz de las farolas —a menudo las encontraremos en sus dibujos— «como fúnebres asfódelos»: «fugaz ilusión, de una habitación iluminada con una lámpara de mesa». Las propias *tiendas de color canela*, objeto de los «sueños ardientes» del narrador, fascinado por la variedad de los objetos y libros —entre ellos, «las publicaciones de los clubs secretos»— que el caminante encuentra en ellas, y cuya lista constituye una hermosa letanía. La penumbra de los comercios antañones, y las escaleras utilizadas en esos comercios por los dependientes para alcanzar los estantes altos. Los jardines y las mariposas revoloteando en ellos. Las bodegas. La farmacia. La pastelería. La peluquería. La óptica. La librería. Las villas de los ricos. El Liceo donde el narrador estudió, y en él la clase poblada de escayolas de un profesor, Adolf Arendt, que designa por su nombre auténtico. Los maniquís por siempre chiriquianos, por ejemplo, en *Las tiendas de color canela*, los de «Los maniquís» y los de varios capítulos del *Tratado de los maniquís* —en el penúltimo, una referencia a «los golems históricos»—, y a este respecto hay que recordar que en 1934 Debora Vogel publicó un poemario en yídish titulado *Manekiny (Maniquís)*, y que en su volumen de prosas —éste en polaco— *Akacje kwitną (Florecen las acacias, 1935)*, ilustrado por Henryk Streng, varios capítulos aluden a esas criaturas, que le apasionaban tanto como a su amigo y corresponsal. Las sombras de los caminantes. La estación de ferrocarril, un ámbito indudablemente también chiriquiano, y lo cierto es que podrían trazarse paralelismos entre la prosa schulziana y la del Giorgio de Chirico de *Hebdomeros*.

Siempre las mismas calles, entre ellas la de los Cocodrilos, en un barrio dudoso, en el que «todo era gris como en las fotografías monocromáticas, como en los folletos ilustra-

dos», una calle de sastrerías –inolvidables páginas schulzianas sobre ellas, y en especial sobre la que de repente se convierte en anticuario y librero especializado en material erótico, e inolvidable dibujo del sastre arrodillado ante su clienta, desnuda junto a un maniquí–, de tiendas de objetos de porcelana, de droguerías, de perfumerías; una calle –«imitación de papel», «fotomontaje hecho de recortes de periódico del año pasado»– en la que algunos críticos han visto el símbolo de las transformaciones sufridas por la ciudad durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX; calle con su seudo americanismo y sus anuncios y sus números y sus letreros de letras doradas –CONFISERIE, MANICURE, KING OF ENGLAND–, hermanos de aquellos cuya poesía había sido apreciada a comienzos de siglo por Guillaume Apollinaire, y más tarde por los surrealistas, tanto los de París como los de Praga, «la capital mágica de la vieja Europa», en palabras de un André Breton que de haberlos conocido probablemente habría apreciado los relatos, por lo demás más metafísicos que surrealistas, de Schulz.

Siempre la Plaza Mayor con sus acacias, a la que todos los pasos conducen –«¡Cómo se asemejan, en realidad, todas las plazas del mundo!»–, la plaza en el silencio de las tres de la tarde, la plaza con, escondido, un restaurante-jardín en primavera. La comisaría de policía. El cuerpo de bomberos con sus uniformes y sus cascos. El teatro y sus máscaras. El cine. Un prestidigitador. El museo, «trastero de la antigua belleza». Los tranvías, curiosamente de papel «miché». La música nocturna en el parque, la melodía dulzona de los organillos entre los prosaicos hilos telegráficos, los pianos a lo lejos como en las *Complaintes* simbolistas del poeta francés Jules Laforgue. Como magos, los judíos del Gran Congreso o Gran Sanedrín, hermanos de los representados en tantos dibujos.

Los álbumes de sellos –a veces, de países ya desaparecidos–, identificados con las vacaciones y la evasión y la *invitación al viaje*, los sellos, «extrañas abreviaciones y fórmulas, recetas para la civilización, amuletos portátiles», y también «esencias de climas y provincias, transferencias de imperios y repúblicas, archipiélagos y continentes», el álbum de Rodolfo, «libro de la luminosidad» que demuestra que existen sellos –muchos de ellos, de países latinoamericanos, multiplicándose casi hasta el infinito: «tras cada México, se abre un nuevo México todavía más deslumbrante, archicoloreado y superaromático»– más allá del timbre del omnipresente emperador –«el mundo estaba limitado por Francisco José I»–, el álbum que destila ese «romanticismo de los sellos de correos» al que se refiere el ensayista alemán Max Büttner: como subraya Serge Fauchereau, cabe recordar que hay asimismo álbumes de sellos en relatos de los pragueños Franz Kafka y Karel Čapek.

Los viejos semanarios con sus ilustraciones y sus anuncios, entre ellos el del milanés Don Bosco, «maestro de la magia negra». El inválido Edzio –retratado en un dibujo–, en el cuento de mismo título de *Sanatorio bajo la Clepsidra*, se dedica a recortar los periódicos y pegarlos en álbumes.

Fotografías: hay muchas referencias a ellas en los relatos de Schulz, y en uno de ellos, «La primavera», aparece *el fotógrafo*, amigo del padre, el fotógrafo con su trípode, tomando instantáneas de la bóveda celestial.

Los caballos, las calesas centroeuropeas girando en su ronda, a veces sin cochero: hermanos de los que obsesivamente pintaba el praguense y simbolista Jakub Schikaneder, tan amigo del crepúsculo. Schulz, de niño, tal como relata a Witkiewicz en una carta de 1934, dibujaba obsesivamente una calesa con farolas, saliendo de un bosque de noche: «Viajar en calesa me parecía un acontecimiento de la más alta importancia, cargado de todo un simbolismo secreto». Además de en sus dos libros, esas calesas están presentes, magistralmente, en su obra plástica de madurez. Esas calesas, por ejemplo, al galope, llevando cada uno, para escándalo de la provincia, a dos mujeres desnudas, saludadas por un perro que ladra.

Perros, sí —entre ellos el terrorífico pastor alemán del sanatorio—, gatos, pájaros diversos, martas, mofetas, zorros, son, además obviamente del caballo, algunos de los animales que integran el bestiario schulziano, por no hablar de ratones, mariposas, moscas metálicas del verano, hormigas, gusanos, chinches, cucarachas invasoras, ni del cóndor disecado —y roído por la polilla— de «Las cucarachas», en el cual el narrador cree reconocer al padre muerto...

Bajo la pluma de Schulz, que quería «madurar en la infancia» (carta al crítico Andrzej Pleśniewicz, 1936), resucitan el paraíso perdido de la niñez, la pequeña ciudad de provincias contemplada con los ojos del niño que fue y quiso seguir siendo siempre, el mundo de antes de la gran guerra (1914-1918), el mundo de antes de la muerte (1915) del padre adorado, mago de barba blanca, «comerciante soñador», como lo conocían en su ciudad. *Las tiendas de color canela* es, según confesión contenida en «La noche de la gran temporada», el libro de las historias del padre. El narrador considera a su padre, comerciante tradicional, presente entre sus libros de contabilidad en los que pega calcomanías multicolores, y facturas con membretes fascinantes, y sus propias cartas pulcramente caligrafiadas, como un «hombre extraordinario», un «maestro de la imaginación», un hombre «que declaró la guerra al aburrimiento sin límites que paralizaba la ciudad», un «prestidigitador metafísico», alguien que «defendía la causa perdida de la poesía». Recuerda que en un cajón de su escritorio guardaba un viejo plano barroco de su ciudad. Lo recuerda manejando «El Libro» e intentando hacerle creer que ese Libro es la Biblia. Se recuerda a sí mismo agazapado, abrazado a sus piernas, fuertes como columnas. Lo describe encaramado en lo alto de las estanterías de su tienda, levitando, «suspendido encima de la muchedumbre». En otra ocasión, relata su conversión «en una monstruosa, ruidosa mosca peluda». En paralelo, en una de sus figuraciones más mágicas, sorprendentes e inolvidables, el Schulz pintor representa al padre volando en medio de una estancia, encima de una mesa sobre la que hay una lámpara. El padre, despertando a los dependientes con un candil en la mano. Su enfermedad, que le hace encogerse hasta volverse diminuto. Sus negocios ornitológicos. Sus estudios de meteorología comparativa, entre ellos su *Esbozo del sistema general del otoño*. Su manera de trepar por altas escaleras, que el narrador compara con zancos. Su afición a mirar por las cerraduras, y su mirada sobre las mujeres, a la que enseguida me referiré. Sus sueños, sus ronquidos. Sus *monólogos interiores*: Schulz utiliza ese término, inventado por el narrador simbolista francés Édouard Dujardin y popularizado por James Joyce. Józef, el hijo ensombreado, y Jakub, el padre barbado, en un sorprendente dibujo en el cual, al fondo, amenazan los terroristas.

Cuántas veces la muerte del padre, a lo largo de los dos libros schulzianos, y especialmente en el segundo, «moría repetidas veces, no del todo, siempre con ciertas reservas que obligaban a revisar el hecho». Su resurrección, bajo la apariencia de un cangrejo o un escorpión, en el magistral cuento «La última escapada de mi padre», de *Sanatorio bajo la Clepsidra*: «De algún modo, volvía a conocer la casa desde su nueva perspectiva de crustáceo».

Ya muerto «definitivamente» su padre, en «La época genial» el narrador saca del archivo inútil los cuadernos y libros de contabilidad paternos, y se lanza a dibujar frenéticamente sobre ellos, llenando la casa de una producción de monstruos, que luego se van llevando los vecinos que pasan por ahí: «¿En qué casas vagarán, en qué basureros vagabundearán?» Líneas, en verdad, terriblemente premonitorias del destino trágico —pequeña tragedia comparada con la gran tragedia personal y la enorme tragedia nacional— de tantos dibujos de Schulz.

La versión más grotesca, dice Ficowski, del retorno schulziano a la infancia: el cuento «El jubilado» de *Sanatorio bajo la Clepsidra*, donde un concejal —que habla en primera persona— vuelve a comenzar sus estudios en la misma escuela donde los había hecho cincuenta años antes, y se convierte realmente en un niño, que termina llevado por el viento, tal como Schulz lo cuenta en el correspondiente dibujo —perteneciente a un ciclo especialmente estremecedor— en el cual el jubilado... es el propio Schulz, rodeado de niños que parecen tan adultos como él, ¿o es a la inversa?

Mujeres de los relatos de Schulz, hermanas de las de *El libro idólatra*, y de las de muchos otros dibujos. La madre ausente, y los glosadores de la obra schulziana suelen citar a ese respecto una frase de «El Libro»: «Mi madre todavía no estaba». La tía Peruzia y sus blasfemias, y otras «emperifolladas tías», entre ellas la tía Reticia, cuyo marido, el tío Hieronim, parece un búho. Adela, la sirvienta patilarga con sus medias de seda, que «gastaba días enteros ante los espejos de tocador sembrando en todas partes vestigios suyos en forma de palos, zapatitos dispersos y corsés», «la victoriosa Adela» con su escoba sempiterna, Adela que ejerce un «poder ilimitado» sobre el padre que le pellizca el trasero, Adela moliendo canela en un mortero, o moliendo café con un molinillo, Adela cuyo zapato, extraído de un cajón, fascina y aterriza a Schloma, que se nos aparece como un personaje más de *El libro idólatra*: «¿Comprendes el monstruoso cinismo de ese símbolo en la pierna de una mujer, la provocación del paso perverso de sus rebuscados tacones?» Adela, ante cuya ventana —siempre *El libro idólatra*—, «como un gran perro blanco», Edzio se arrastra a cuatro patas. Adela, que tras la muerte del padre y la liquidación del negocio, marcha a América y perece probablemente en un naufragio. Genia, la nueva criada, «anémica, pálida, deshuesada». También la mirada del padre sobre Polda y Paulina, las costureras, con sus escotes, sus pies envueltos en seda negra como serpientes, sus caderas enmarcadas por ligueros, sus tijeras, su máquina de coser que ronronea en el vacío, y sobre todo su maniquí, «dama silenciosa, inmóvil», «dama de serrín y tela con una bola a modo de cabeza»... Las costureras que sueñan con un pierrot simbolista. Las costureras, cuyas medias baja el padre. Las jóvenes con las que —se imagina éste— pecan por los rincones los dependientes de su tienda, que además persiguen a Adela hasta la cocina. La «seguridad

del placer» en la mirada de las prostitutas de la calle de los Cocodrilos, símbolo del orgullo de los habitantes de la pequeña ciudad centroeuropea, que se dicen: «podemos permitirnos la verdadera lujuria de la gran ciudad». Las colegialas de mirada impura, en la que «radica ya la futura depravación». Bianka, «esbelta y caligráfica», «sin artificios ni tensiones», Bianca y su institutriz paseando por la alameda, Bianka de una «belleza absoluta», Bianka de la que en un arrebató el narrador, para quien constituye el gran enigma, dice: «Creo que un roce de su mano ha de sobrepasar todo lo imaginado». La asistente del Sanatorio, que «iba delante y, segura del magnetismo del juego de sus caderas, no se volvía», y que en la sombra de un pasillo se frota levemente con el narrador. Mujeres que caminan «calzadas impecablemente», escondiendo las manos «en los bolsillos de sus cortas chaquetas», o que «en el café, en el teatro, cruzan las piernas descubiertas hasta la rodilla con elocuente silencio»: cuántas veces las reconocemos en sus dibujos, en los que, como en *El libro idólatra*, tan a menudo se autorretrata el escritor-dibujante, ese personaje enano y con sombrero del que las mujeres se mofan o, en el mejor de los casos, cuya presencia ni siquiera advierten, mientras se exhiben a su contemplación.

Las mujeres figuradas, imaginarias, por ejemplo los «retratos de mujeres y muchachas desnudas en posiciones provocativas» que su primo Emil le enseña al narrador en «Agosto»; o en «El Libro», las historias de Ana Csillag, la mujer morava que tras haber [f. 14] tenido poco cabello, se convierte, gracias a un remedio milagroso, en un fenómeno con abundante cabellera —Jerzy Jarzębski ha dado, en la revista vienesa *Das kleine Witzblatt*, con el anuncio en cuestión, demostrando que no se trataba de una ficción schulziana—, y de la «cínica y perversa» Magda Wang, dedicada a la «doma de hombres», capaz de romper los caracteres masculinos más fuertes, y cuyas memorias, *De los días purpúreos*, han sido editadas por el Instituto de Antropología de Budapest. «Señoritas —las dependientas de la sastrería-librería erótica— [que] hacen demostración de las figuras y posiciones de las ilustraciones».

Profunda provincia simbolista, sí, la de Schulz, y a la vez simbolismo ya en crisis, simbolismo del tiempo de la Calle de los Cocodrilos, simbolismo —a veces con raíces en el Setecientos: véase, en *El libro idólatra*, un *Hacia Citera* sólo paródicamente inspirado en Watteau— que deriva en realismo mágico, en metafísica a lo Giorgio de Chirico, en nueva objetividad, en surrealismo a veces...

Schulz-Franz Kafka. En 1936 apareció bajo su nombre una traducción de *El proceso* realizada en su mayor parte por su novia, Józefina Szelińska. Schulz había leído a Kafka, narrador por cierto ocasionalmente entregado al arte del dibujo, y lo admiraba, pero, como ha subrayado Ficowski, no se consideraba para nada su discípulo. Y, sin embargo, en el último capítulo del *Tratado de los maniqués* está ese hermano del padre, que se convierte en una madeja de tubos de goma, a quien «el amor fiel de la pobre prima [...] acompañó en *la metamorfosis*» [mi cursiva]. Y está ese otro relato, «Las cucarachas». Y el ya aludido padre-mosca de «La temporada muerta» [f. 15]

Se sabe poco del único viaje de Schulz a París, acaecido en el verano de 1938, y durante el cual frecuentó, entre otros, a algunos escritores (el constructivista cracoviense Jan



13 Drohobycz, calle Stryjska (de los Cocodrilos).

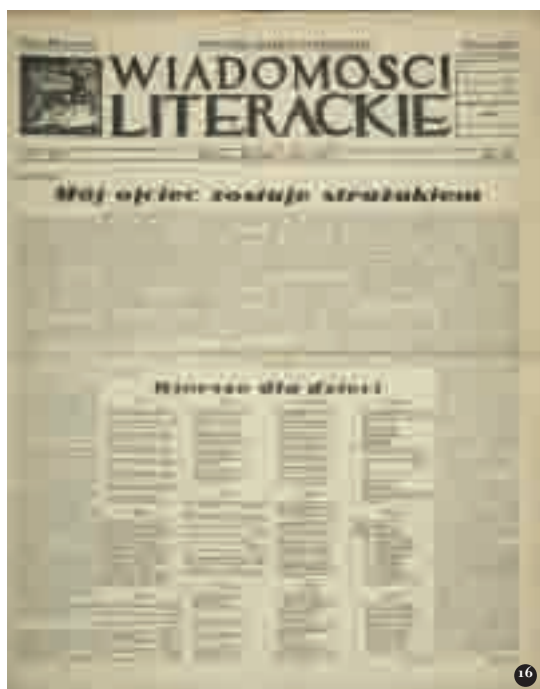
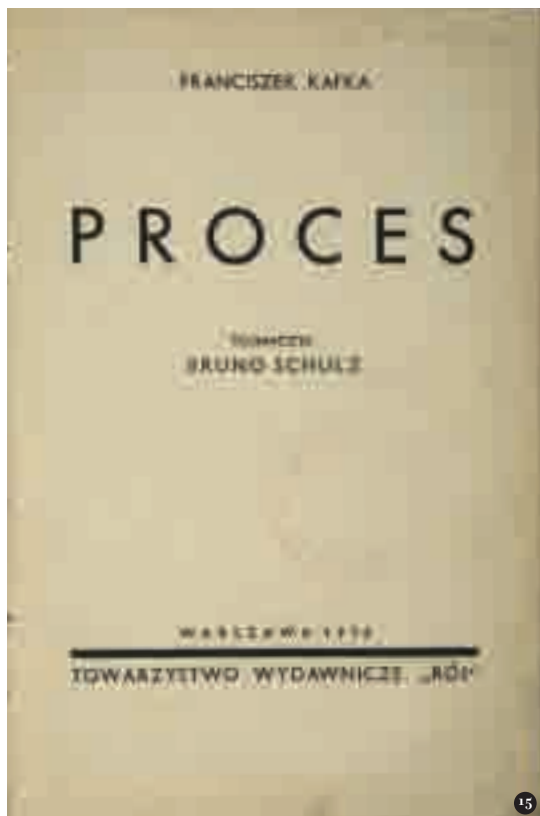
Postal, Colección Edward Smilek, Cracovia.

14 Anuncio de Ana Csillag, *As*, 50 (11 de diciembre de 1938). Colección Edward Smilek, Cracovia.

15 Franz Kafka, *Proces* (*El proceso*), Varsovia, Rój, 1936. Traducción de Bruno Schulz. Colección Edward Smilek, Cracovia.

16 Bruno Schulz, «Mój ojciec zostaje strażnikiem», en *Wiadomości Literackie*, 5 (1935). Varsovia.

Colección Edward Smilek, Cracovia.



Brzekowski), pintores (Ludwik Lille, natural de Lwów) y escultores (Naum Aronson) polacos, así como al alemán y exiliado Siegfried Kracauer, autor por cierto de excelentes páginas urbanas sobre Berlín y París. No parece que fuera aquél un viaje especialmente feliz. Se alojó en el Hôtel d'Orient de la rue Saint-Grégoire, próxima al parque del Luxemburgo. Se encontró solo en la metrópolis vacía, «la ciudad más exclusiva, autosuficiente y cerrada del mundo». Se sintió atraído, también, por las mujeres, tanto las de mundo como las *cocottes*. No pudo concretar, como había sido su deseo, una cita con el narrador y poeta —hoy bastante olvidado— Jules Romains, padre, a comienzos de siglo, del efímero unanimismo. Tampoco llegó a concretarse un proyecto de exposición del que habló con un *marchand* del Faubourg Saint Honoré.

Debido a que tardó bastante en empezar a publicar, y a que llegó sólo a editar los dos libros aludidos en las líneas precedentes —sabemos que con posterioridad trabajó en una novela perdida, *Messiah*—, podría pensarse en Schulz como un escritor oscuro en vida, y sin embargo lo cierto es que publicó en revistas muy leídas (entre otras *Skamander*, *Studio*, *Tygodnik Ilustrowany*, *Pion*, la citada *Kamena*, *Wiadomości Literackie*, un tabloide que tanto por su formato como por su título era una copia polaca de *Les Nouvelles Littéraires*, de París...), expuso en lugares bien visibles —ya en 1922 participó en una muestra en Zacheta, espacio varsoviense que hace poco ha celebrado su centenario, y que por muchas razones puede ser comparado con el Círculo de Bellas Artes madrileño—, y su obra le granjeó la amistad de los mejores, entre los que cabe destacar a los citados Zofia Nałkowska y Jan Brzekowski, al simbolista Boleslaw Lesmian, a Julian Tuwim, a Jan Lechon, a Leopold Staff, a los formistas Leon Chwistek, Tymon Niesolowski y Konrad Winkler, al pintor Józef Czapski, al ex futurista y futuro exiliado Aleksander Wat, al expresionista Emil Zegadłowicz, a Waclaw Berent, a Józef Wittlin —cuyas memorias por cierto han sido recientemente editadas en España por Pre-Textos—, a Antoni Słonimski, a Arthur Sandauer, al antes citado Adam Wążyk —vinculado en su día a la revista vanguardista cracoviense *Zwrotnica*—, al psicólogo Stefan Szuman —que antes que el belga Henri Michaux probó a escribir sobre la experiencia de la mescalina—, al emergente Tadeusz Breza —que escribió una reseña entusiasta de *Las tiendas*...—, y sobre todo a los otros dos raros absolutos de la literatura polaca, me refiero naturalmente a Stanisław Ignacy Witkiewicz —otro escritor-pintor— y Witold Gombrowicz.

[f. 16]

[f. 17]

Schulz-Stanisław Ignacy Witkiewicz, o Witkacy, como lo conocemos los polacos. «Dandy metafísico», le llama Gombrowicz. Su encuentro tuvo lugar en 1925, en Zakopane, ciudad importantísima para la cultura polaca de aquellos años. El «senior», quien fue su precursor, entre otras cosas, en su condición de escritor-pintor, le hizo al benjamín uno de sus característicos retratos, un retrato definitivo, archirreproducido. En 1935 entrevistó a Schulz y escribió un importante ensayo sobre su obra. Witkiewicz retrató además a Romana Halpern, siendo él quien se la presentó a Schulz. Romana Halpern conocería en Cracovia, durante la guerra, el mismo terrible destino que el de Drohobycz, mientras que, como es bien sabido, su retratista se suicidaría ante la noticia de la invasión alemana. Formidable, por encima de tanta tragedia, la fotografía expresionista, grotesca, de 1936 en que vemos a ambos, Schulz y Witkiewicz, con otros dos amigos (Jan Kochanowski y Roman Jasiński), haciendo los histriones.



17 Stanisław Ignacy Witkiewicz, fotografia de autor desconocido, 1932. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

18 Artur Sandauer, «Szkola mitologów», en *Pion*, 5 (1938), Varsovia. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.



Schulz-Witold Gombrowicz: se conocieron en 1934, y el segundo, que no mucho después levantaría el vuelo hacia Buenos Aires, le encargó la torturada cubierta de *Ferdydurke* (1938), su obra maestra, que el escritor-pintor iba a reseñar con entusiasmo, pronunciando además una conferencia sobre el libro en Varsovia, en el local de la Unión de Escritores. Aquel mismo año, el crítico Artur Sandauer, en un artículo publicado en *Pion*, «Szkola mitologów», se encargó de subrayar los parentescos entre ambos. Al siguiente se sitúa el encuentro de Schulz y Gombrowicz con el narrador italiano metafísico y fascista Massimo Bontempelli, de visita en Varsovia. Pero Gombrowicz, aunque tuvo el acierto de hablar de ellos dos y de Witkiewicz como «los tres mosqueteros de la cultura polaca», a la postre no sería muy justo con su antiguo amigo, de cuyos relatos llegó a decir que le aburrían.

[f. 18]

En un plano universal, a Schulz hemos de contemplarlo como hermano espiritual de un Francisco de Goya que le obsesionaba, especialmente el grabador: inevitable pensar en «El sueño de la razón produce monstruos» cuando contemplamos, en *El libro idólatra*, la escena de los *Peregrinos* o leemos en «La época genial», relato ya citado: «Venían extrañados leviatanes, criaturas esbozadas, creaciones propuestas y me puse a gritar ahuyentándolos con mis propias manos». Del suizo Johann Heinrich Füssli. De los belgas y perversos Félicien Rops y Fernand Khnopff. De los alemanes Max Klinger y Franz von Stuck. Del francés Gustave Moreau. De Edvard Munch, que en Berlín, no lo olvidemos, había sido amigo del raro escritor simbolista polaco Stanisław Przybyszewski. De Aubrey Beardsley, otro gran pintor-escritor, y de los demás ilustradores del quintaesenciado y maravilloso *Yellow Book* de Londres, la principal plataforma de los *nineties* británicos, con sus tapas efectivamente amarillas y negras: una, leyendo el retrato schulziano de Bianka, piensa en ciertas criaturas beardsleyanas. Del checo-alemán –y luego austriaco: siempre las movedizas fronteras centroeuropeas– Alfred Kubin, también dividido entre la imagen y la palabra –esa pequeña joya que es *El otro lado*–, y cuya obra, como ha subrayado Fauchereau, le era especialmente familiar al polaco. Del alemán y dadaísta George Grosz, que en su álbum *Ecce Homo* sabe ser el más ácido cronista de la enloquecida vida cotidiana berlinesa, una vida «muy calle de los Cocodrilos», podríamos decir...

Uno de los primeros en fijar los contornos de esa familia espiritual a la que pertenece Schulz fue precisamente Witkiewicz, que en su citado ensayo lo incluyó entre los «demonistas» junto a tres nombres que acabo de citar (Goya, Rops, Munch), nombres que –como sabemos– habían constituido influencias determinantes también para él mismo, y, mirando más hacia atrás, otros como Grünewald, Cranach, Durero o Hogarth, el satírico inglés del siglo XVIII.

Rembrandt es otro nombre que podría aducirse; Rembrandt, citado en «El jubilado», mientras que en «Otoño», relato no recogido en ninguno de los dos libros, se cita, a propósito de un paisaje, al francés y severo Nicolas Poussin.

Importante me parece también, dado que está exposición se dirige al público español, subrayar no sólo la deuda goyesca de Schulz, sino también su fuerte querencia velazqueña, a la que ya he hecho referencia a propósito de sus visitas, en 1917, al Kunsthistorisches Museum de Viena. Querencia, por cierto, paralela en el tiempo a las manifestadas por

Maurice Ravel en su célebre *Pavane pour une infante défunte*, y por el poeta simbolista alemán Stefan George en varias de sus composiciones más renombradas.

Siempre en clave española, creo que también le interesará al lector saber que Schulz conocía muy bien el universo plástico del vasco y noventayochista –pero, antes que eso, post-impresionista y simbolista– Ignacio Zuloaga, y que concretamente se fijó en sus retratos femeninos, especialmente en su retrato de la Condesa de Noailles, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. No le va a la zaga el de la Marquesa Cassatti, personaje ubicuo y perverso del entre-dos-siglos, objeto de un alucinado retrato, fotográfico éste, de Man Ray.

Schulz-Max Klinger: una conexión que me parece verdaderamente interesante. Contemplando los portentosos, impresionantes aguafuertes de la serie *Der Tod (La muerte)* del gran grabador alemán, percibimos hasta qué punto el universo klingeriano hubo de llamar la atención del polaco. Junto a varios de esos aguafuertes, enseñamos su libro teórico sobre pintura y dibujo en la traducción polaca de Ignacy Drexler, *Malarstwo i Rysunek*, publicado precisamente en Lwów en 1908.

[f. 19]

Schulz-el rumano Max Blecher, sugiere también Fauchereau, que apunta además paralelismos con el checo Richard Weiner, buena parte de cuya carrera transcurrió en París: la gran familia de los raros centroeuropeos.

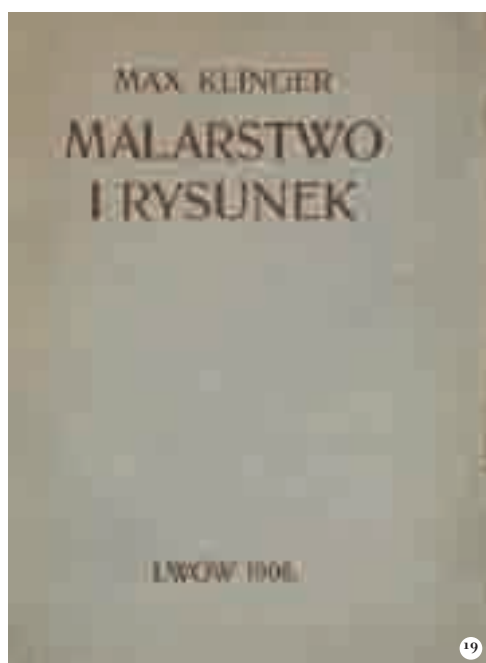
Schulz, hermano espiritual también de Balthus. A Fauchereau debemos la más convincente comparación entre la obra plástica del polaco y la del pintor francés de origen polaco, cuyo auténtico nombre era Balthasar Klossowski de Rola. Especialmente sugerente resulta emplazar, como ha hecho el citado crítico, junto a ciertos grabados y dibujos schulzianos, las ilustraciones balthusianas de 1932 para *Wuthering Heights*, de Emily Brontë. El mismo glosador de esta obra también ha subrayado las afinidades entre Schulz y el hermano de Balthus, Pierre Klossowski, escritor-pintor cuya obra plástica es una prolongación de su obra narrativa, algo que queda especialmente claro si analizamos el personaje de ficción de Roberte, creado a partir de su propia esposa. Siempre en esa perspectiva comparatista, Fauchereau también ha indagado del lado de Pierre-Jean Jouve.

En la misma Polonia, Schulz se nos aparece como heredero espiritual del simbolista Jacek Malczewski –también hay coincidencias, en la visión de la provincia, con su hijo Rafal Malczewski–, y de dos preexpresionistas, Wojciech Weiss –pintor melancólico, amigo de las danzas de la muerte, cercano a Przybyszewski, y uno de los que en 1926 habían examinado al profesor de dibujo– y Witold Wojtkiewicz, al que ya he hecho referencia y que, pese a su vida meteórica (1879-1909), se nos aparece como un creador absolutamente extraordinario, con sus rondas infantiles y sus payasos simbolistas locos y descoyuntados, que llamaron la atención de André Gide, y también con su propia versión (1904) de *Susana y los viejos*. Pintores ambos que estuvieron presentes, con piezas muy importantes en la exposición, comisariada por mí, *Polonia fin de siglo* (Fundación Mapfre Vida, 2003), a cuyo catálogo remito al lector interesado en más detalles, especialmente sobre el segundo de estos artistas. Ahí retrataba a Wojtkiewicz como

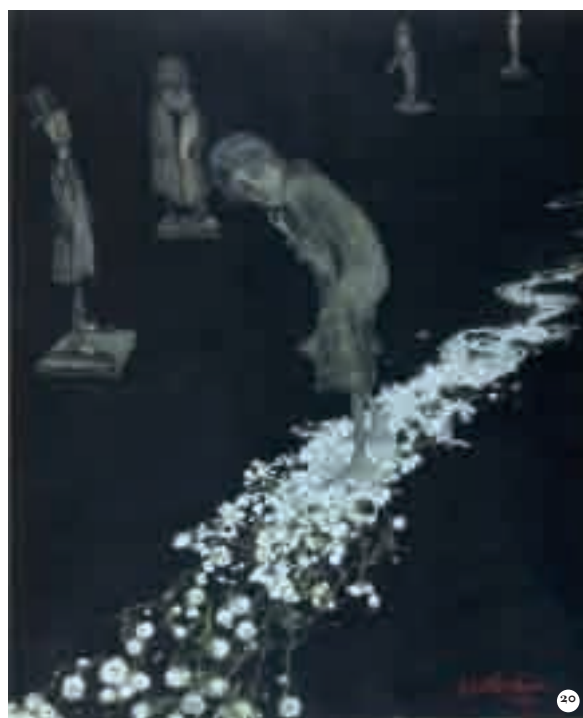
[f. 20]

[f. 21]

[f. 22]



- 19 Max Klinger, *Malarstwo i Rysunek (Pinturas y dibujos)*, Lwów, 1908. Traducción de Ignacy Drexler.
- 20 Witold Wojtkiewicz, *Libertina (Mujer perdida)*, 1904, del ciclo *Esbozos tragicómicos*. Acuarela, tinta, guache y lápiz de color sobre papel, 48,5 x 39,5 cm. Museo Nacional de Cracovia.
- 21 Witold Wojtkiewicz, *Sensibleros (Susana y los viejos)*, 1904, del ciclo *Esbozos tragicómicos*. Acuarela, tinta, guache y lápiz de color sobre papel, 48,5 x 28 cm. Museo Nacional de Cracovia.





22 Witold Wojtkiewicz, *Embriagados*, 1905. Acuarela sobre papel, 40,3 x 28,2 cm. Museo Nacional de Cracovia.

23 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Retrato de Maria Nawrocka*, 1929. Pastel y papel de envolver pegado sobre lienzo, 200 x 128,5 cm. Museo Nacional de Cracovia.



un creador melancólico y disperso, amigo del fragmento, lo funambulesco y lo carnavalesco, la verbena, lo circense y lo infantil, la muñeca y la marioneta, Pierrot y la calavera, el cuento de hadas, el arrabal y las manifestaciones callejeras, ya casi en la frontera —como les sucede a Munch o a James Ensor— del descoyuntamiento vanguardista y con acentos que, por momentos, nos recuerdan al Goya de las *Pinturas negras* y se anticipan al trabajo de artistas polacos de las décadas siguientes, como Stanislaw Ignacy Witkiewicz (...) o Bruno Schulz.

[f. 23]

Terribles años finales de Schulz, como terribles los años que atravesé Polonia por aquel entonces. Ya he aludido, al comienzo de estas líneas, a aquella etapa. Después de trece días de ocupación alemana, la ciudad pasa —época del pacto germano-soviético— bajo control del ejército de la URSS. Entonces Schulz participa en una comisión electoral y pinta un retrato de Stalin, así como una alegoría de la liberación de Ucrania que le hará sospechoso de nacionalista ucraniano, por lo que será interrogado por la NKVD. Envía su relato en alemán a una editorial moscovita, que no lo publica. Una revista polaca de Lwów rechaza otro relato que les había enviado, por no acorde con el realismo social: «No necesitamos Prousts». En julio de 1941, algo más de una semana después del ataque alemán contra la URSS, pasa a ser esclavo del Tercer Reich como el resto de sus paisanos. Sobrevive gracias a la protección de Felix Landau, oficial vienés de la Gestapo, uno de los planificadores y ejecutores de los asesinatos en masa de judíos —no era una pieza menor del engranaje diabólico: sus diarios de guerra son citados por diversos especialistas en el Holocausto—, que lo cataloga como «judío útil» y que, pagándole con pan y sopa, le encarga diversas pinturas murales: las de la Reitschule, la del casino de la Gestapo y la del cuarto de su hijo: cuentos de hadas ya no orales, sino en imágenes, terrible y emocionante canto de cisne que sería redescubierto varias décadas después. Trabaja catalogando libros expoliados en una biblioteca jesuítica. Ve con espanto cómo el nuevo poder aniquila a los judíos, y va recopilando información —cuando fue asesinado llevaba ya redactadas un centenar de páginas, presumiblemente por siempre perdidas— para un libro-testimonio sobre el Holocausto —«el más terrible martirio de la historia»: son sus propias palabras al ingeniero Mihail Mirski— tal como lo vivió en sus propias carnes y en las de sus amigos más próximos.

Destino póstumo, en su mayor parte —y desde luego, en su dimensión internacional—, el de Schulz, que también en esto recuerda a Kafka. Si el praguense tuvo la suerte de tener a Max Brod, el Max Brod de Schulz, por decirlo con fórmula de Walter Arndt, se llamó Jerzy Ficowski, un Ficowski que un día del sombrío año de 1942, tras leer maravillado *Sklepy cynamonowe*, decidió convertirse en el principal abanderado del escritor que acababa de descubrir, y con el que intentó en vano ponerse en contacto epistolar, ignorante de que había cambiado de señas y se encontraba recluido en el ghetto, próximo a su fin. La suma de los conocimientos schulzianos de Ficowski es su impresionante libro *Regiony wielkiej herezji i okolicy: Bruno Schulz i jego mitologia* (Sejny, Pogranicze, 2002), cuya inteligente cubierta alude a la ya referida fascinación schulziana por los álbumes de sellos, y del que cabe recomendar al lector español la versión en inglés, *Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz, a Biographical Portrait* (Nueva York y Londres, W.W. Norton, 2003).

Como otros grandes de la literatura y el arte universales, Schulz, cuyas obras han sido llevadas, con resultados desiguales, al teatro y al cine, ya cuenta con su diccionario, *Słownik schulzowski*, magna obra conjunta de Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski y Stanisław Rosiek, aparecida en Gdansk en fecha muy reciente (2002) en *slowo/obras terytoria* —así, todo en minúsculas—, casa de libros ejemplar desde todos los puntos de vista, y que el mismo año publicaba la edición definitiva del también imprescindible *Księga listów* (*Libro de las cartas*) del escritor, ordenado y anotado por Ficowski. En este diccionario, de la ficticia «Adela» a Ignacio Zuloaga, pasando por el Hans Bellmer —otro *galitziano*— de las *Muñecas*, están todas las voces imaginables y algunas más. Como no podía ser de otro modo, me ha sido de una enorme utilidad a la hora de conjuntar la presente muestra y de redactar estas líneas.

Schulzianos han sido o son, entre otros muchos, Isaac Bashewis Singer, Tadeusz Kantor —que se confesó al respecto por lo menos en dos ocasiones: ante Fauchereau cuando la muestra del Pompidou *Présences polonaises*, y ante Juan Carlos Vidal en una entrevista para la revista *Los Cuadernos del Norte*, de Oviedo—, los poetas Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert y Adam Zagajewski —cada vez más traducido el segundo al español—, los pintores Jan Lebenstein —del que enseñamos un cuadro titulado, obviamente «d'après» Witkiewicz, *L'inassouvissement*, es decir, *Insaciabilidad*— y Edward Dwurnik, los grafistas Roman Cieśliewicz y Franciszek Starowieyski, el recientemente fallecido Ryszard Kapuscinski... La lista prosigue con el italiano —y praguense de adopción— Angelo Maria Ripellino, el norteamericano John Updike, su compatriota y también narradora Cynthia Ozyck —que escribió *The Messiah of Stockholm* sobre la búsqueda del perdido manuscrito de la novela schulziana—, el mexicano Sergio Pitol, el checo Bohumil Hrabal, el serbio Danilo Kis, los franceses Hubert Nyssen y Pierre Pachet, el belga Jacques Sojcher... En España, además de la citada edición pionera pero —hoy está claro— defectuosa de *Las tiendas de color canela*, cuya cubierta de Julio Vivas, inspirada en una tienda barcelonesa no sé si real o imaginaria, me parece bastante sugerente, hay que mencionar su *Obra completa*, al cuidado del citado Juan Carlos Vidal —«El padre, la provincia y la mujer con látigo: los tres grandes pilares de la creación schulziana»—, editada por Siruela en 1993, y hoy por desgracia descatalogada —de ella he tomado aquí todas las citas textuales schulzianas—, y una serie de ediciones exentas más recientes a cargo de la editorial gallega —de vocación mitteleuropeana— Maldoror. Lectores: no pocos escritores de distintas generaciones, así como pintores, de los que aquí Sergio Sanz, otro raro, se erige en portavoz.

Presente en las dos exposiciones, curiosamente ambas insulares, que se le han dedicado en España al tema «pintura de escritores», *El poeta como artista* (Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2000, comisariada por Juan Manuel Bonet, y en cuyo catálogo colabora Serge Fauchereau, tan citado, como no podía ser de otro modo, en el presente texto) y *La palabra pintada* (Palma de Mallorca, Es Baluard, 2006, comisariada por Marie-Claire Uberquoi, directora del museo), Schulz llega ahora por vez primera en solitario a España, con una muestra individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en la que hemos querido que se conjuntaran, como en su propia vida y obra, imagen y palabra, los dos medios de que se valió para decir su *país tenebroso*.

RELACIONES Y AFINIDADES ARTÍSTICAS

**IRENA KOSSOWSKA
LUKASZ KOSSOWSKI**

TRADUCCIÓN DE JOANNA BIELAK Y XAVIER FARRÉ

*¡Ah, el día otoñal, esa vieja rata de biblioteca que asciende con una bata descolorida
las escaleras saboreando las confituras de todos los siglos y culturas!*

Bruno Schulz, *El segundo otoño*¹

La rata de biblioteca es un *alter ego* literario de Schulz, es en realidad una imagen auto-irónica del autor mismo penetrando en el patrimonio cultural de la humanidad en búsqueda del «núcleo metafísico» de la realidad, del «sentido original» del mundo y de la esencia de la existencia humana. «El día otoñal» aparece como una parábola poética de la imaginación de Schulz, cuya dimensión ecléctica se ha subrayado en múltiples ocasiones, acentuando al mismo tiempo un fenómeno particular de su obra: la inmensidad de su inventiva y la expresión artística ilimitada por las convenciones, una gran riqueza imaginativa que nace de la experiencia de las cosas cotidianas en el contexto de unas determinadas coordenadas histórico-sociales. Consciente del rasgo sincrético de su obra, Schulz creó una imagen metafórica de aquella fuente de prototipos de los que se servía una y otra vez para parodiarlos libremente, para transformarlos y unirlos en unas totalidades desconocidas hasta aquel momento con nuevas expresiones y con un significado revelador. Se convirtieron en el alimento de su arte, un arte que se nutría de la tradición cultural a la vez que adquiría un valor de innovación, unos paraísos museísti-

¹ Las citas de Schulz se han extraído de la edición B. Schulz, *Obra Completa (OC)*, trad. de Juan Carlos Vidal, Madrid, Siruela, 1993.

cos cuya belleza artística «escenifica buenas ventas, subastas ruidosas y multitudinarias y, apasionada por el salvaje juego, apuesta a la baja, dilapida su riqueza con gesto malgastador para, al recobrar la lucidez, darse cuenta de que todo es venidero, que no logra alcanzar el círculo hechizado de la belleza condenada a sí misma y no alivia el doloroso exceso»². La dimensión autotemática del arte que habla de sí mismo —a veces pérfidamente; en otras ocasiones, con una distancia irónica— tiene como objetivo profundizar en su verdadero sentido, que refleja la esencia mística del universo. En la pluma de Schulz adquirió una forma que sorprende con la desenvoltura de la metáfora:

No es de extrañar que esa inquietud, esa impotencia de lo bello, se reflejase en nuestro cielo, ardiese en nuestro horizonte, degenerase en malabarismos atmosféricos, en ese conjunto de complejos nubosos grandiosos y fantásticos que llamo nuestro segundo, nuestro pseudo-otoño. Ese segundo otoño de nuestra provincia es una fantasmagoría febril que irradia, en forma de inmensa ³proyección sobre nuestro cielo, toda la moribunda belleza aprisionada en nuestros museos .

El humor, la ironía y la autoironía, la mirada de un burlón apacible que abarca tanto la tradición cultural de la humanidad como las cosas reales ordinarias de la provincia de Drohobycz, es el método que Schulz utiliza para buscar los principios originarios de la existencia, para descubrir el misterio de la existencia oculta en el subconsciente colectivo de decenas de generaciones. La «panironía» y el «panenmascaramiento», el mundo vuelto del revés, son ejercicios magistrales que dominaron los románticos y los simbolistas para mitigar el miedo ante lo inconcebible, para consolar la desesperación existencial e ignorar la temporalidad trivial. En este sentido, Schulz aparece como un sublime neorromántico, original y, a su manera, el único sucesor de una actitud romántica, un continuador de la tradición de la Joven Polonia, formación artística que, dentro del marco cronológico de 1890-1914, es el equivalente de los movimientos artísticos europeos de la Joven Escandinavia, la Joven Bélgica y la Joven Alemania, así como también de las tendencias estilísticas del *art nouveau* francés, el modernismo vienés y el *Jugendstil* alemán. La Joven Polonia es el eslabón que une el patrimonio romántico del siglo que llegaba a su fin con las aspiraciones de la joven generación de artistas sensibles al aura innovadora de París, Munich, Viena y Berlín. En la esfera de la formación de la Joven Polonia se llegó a unir lo polaco con lo universal, nació una síntesis coherente de tradición del país con impulsos vivificadores del modernismo europeo. La corriente más fuerte y más innovadora del «nuevo arte» resultó ser el simbolismo, que resumió y reinterpretó los temas del romanticismo del siglo diecinueve.

La obra de Schulz supuso el desarrollo de esa corriente literaria y artística de la Joven Polonia que ya a principios del siglo xx aportó la revisión de las posturas artísticas del *fin-de-siècle*. El proceso de revalorización del simbolismo polaco se inició en el terreno de las artes plásticas con las obras de Witold Wojtkiewicz y Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Tanto Wojtkiewicz como Witkacy lograron una distancia intelectual y emocio-

2 B. Schulz, *El segundo otoño*, en *OC*, p. 208.

3 *Ib.*

nal respecto a las teorías filosófico-estéticas de la Joven Polonia en las que ellos mismos se formaron. Les molestaban las exageraciones de la mitología decadente, les exasperaba el *pathos* radicalmente intensificado de la «metafísica del sexo» proclamada por Stanisław Przybyszewski. Stanisław Przybyszewski llegó a Cracovia desde Berlín en otoño del año 1898 rodeado de una fama de «Polaco genial», amigo de Edvard Munch y Strindberg, miembro de la bohemia berlinesa, satanista y ocultista. Sus tratados filosófico-literarios le habían abierto el camino hacia la fama: *Zur Psychologie des Individuums* (1892), *Totenmesse* (1893), *Psychischer Naturalismus* (1893) y *Auf den Wegen der Seele* (1897). El escritor causó un escándalo de costumbres en Cracovia y se rodeó de un círculo de adeptos que se burlaban de la mentalidad de los «filisteos». A principios del año 1899 publicó en la revista literario-artística *Życie* el manifiesto de la nueva estética, «Confiteor». Esa declaración programática incluía la afirmación del arte identificado con la religión y la apoteosis del artista-sacerdote. Rechazando todo utilitarismo en el arte, sus funciones patrióticas, éticas y sociales, Przybyszewski proclamó que el verdadero arte no tiene «ningún objetivo, es un objetivo en sí mismo, es el absoluto, porque es el reflejo del absoluto del alma»⁴. Era un fervoroso adepto de la visión de Schopenhauer, veía la fuente fundamental de la existencia humana en el instinto sexual que conduce inevitablemente a la perdición. A la luz de la teoría del *Geschlechtstrieb* de Schopenhauer, el instinto sexual aparecía como un elemento cósmico que destruye al individuo para mantener la continuidad de la especie. Apoyándose en esa teoría fatalista del amor, Przybyszewski formuló su propia «metafísica del sexo», filosofía de una eterna lucha de la mujer con el hombre de la que sale victoriosa la mujer como personificación de la «meretriz apocalíptica». Lo esencial de esa teoría fue la tesis iconoclasta incluida en *Totenmesse*, que hace una paráfrasis del pasaje inicial del Evangelio de San Juan: «En el principio existía la concupiscencia. Y sin ella, nada de lo que es hecho, y todas las cosas por ella»⁵.

En la esfera de la influencia de la filosofía de Przybyszewski y del arte expresionista de Edvard Munch propagada por el escritor surgieron los dibujos y grabados de Wojciech Weiss. La fuerza desenfrenada de los instintos que conducen a la muerte se tradujo en los motivos de bacanales dibujados y pintados por el artista. En el grabado a punta seca *Impromptu* (1900), el fantasma de la muerte se eleva sobre una multitud dominada por un frenesí orgiástico; en el aguafuerte *Entusiasmo* (1902/1903), de Przybyszewski, destaca la figura del profeta sobre un cortejo, con los adeptos llevándole en brazos. En la *Composición satánica* (1899), el cuerpo rígido de una mujer en pleno éxtasis se entrelaza con la figura de araña del diablo que toca la melodía de la muerte en un violín. El hombre que yace a sus pies hunde convulsivamente las manos en la tierra. En la unión amorosa con el hombre, la mujer se apodera de su alma y con los pensamientos lo destruye para mantener la continuidad de la especie humana. En el dibujo *Concupiscencia* (1899), el cuerpo del hombre acurrucado en un gesto de desesperación queda aplastado por el recuerdo obsesivo del cuerpo desnudo de la mujer. El abrazo mortal de la mujer deja sin fuerzas la cabeza del amante en el dibujo *Vampiro* (1899), cuya composición remi-

[f. 1]

4 *Ib.*

5 S. Przybyszewski, *Totenmesse*, Berlín, 1893.

[f. 2] te a los grabados en madera de Edvard Munch. En la expresión concentrada del mismo queda reflejada la interpretación de *El vampiro*, el cuadro de Munch, realizada por Przybyszewski: «Clavó sus afilados dientes en la nuca del hombre, le regó la cara con la sangre de su rojo pelo, le estrechó la cabeza con fuerza... y lo estrangula, y muerde... muerde»⁶. Lo trágico de la lucha de los sexos queda expresada también en el aguatinta de Konstanty Brandel *Dos mujeres* (ca. 1906), que presenta mujeres desnudas que meditan sobre el cuerpo de un hombre vencido. El espacio abstracto en el que encontramos sus figuras simboliza el eterno dominio de Salomé-mantis, Salomé-demonio.

[f. 3] Por otra parte, Witold Wojtkiewicz utilizó la iconografía simbolista de forma perversa. Los dibujos creados en los años 1903-1904, llamados colectivamente *Bocetos tragicómicos*, revelaron la tendencia característica de la imaginación de Wojtkiewicz a unir en un entrelazado indisoluble el elemento de lo trágico con una distancia irónica, a impregnar el drama con elementos cómicos y de deformación caricaturesca. El artista puso entre las comillas de la ironía las tesis filosóficas de Przybyszewski. Adoptando la fórmula de lo grotesco, se burló de los problemas más dolorosos de la existencia humana, deformó la imagen de sufrimiento, de soledad y de desesperación. Las imágenes de las malas acciones de la humanidad estigmatizadas por Goya, las escenas satírico-caricaturescas de *Los Caprichos* y *Los Proverbios*, se apoderaron de su imaginación. Wojtkiewicz puso en ridículo el estatus del artista-demiurgo, del creador genial distinguido con el título de sacerdote. Desbarató también la tesis sobre el *fatum* de la antinomia de los sexos que pesaba sobre la humanidad, suavizó el tremendismo del panerotismo sancionado por Przybyszewski, confrontando su dimensión metafísica con las condiciones meramente fisiológicas. En su interpretación burlesca «del estilo Przybyszewski» hizo escarnio de la atrofia decadente del albedrío y el pesimismo omnímodo. La variante paródica del motivo de la *femme fatale* se presenta en el dibujo de Wojtkiewicz *Libertina (Mujer perdida)* (1904). El destino de la protagonista principal del drama se materializa aquí en forma de un tortuoso «camino de la vida» cubierto de rosas. Esa «vía láctea», al igual que las figuras de los hombres rígidos como muñecos en los pedestales, se extrae —a modo de los grabados en madera japoneses— con una mancha blanca en el fondo negro y homogéneo. La figura de la meretriz atrae hacia sí a unos viejos lujuriosos que quedan presentados igualmente en la poética de lo grotesco en los dibujos *Los sentimentales. Susana y los viejos* (1904) e *Intrusos* (1906), que son la perifrasis del motivo iconográfico consagrado por la tradición secular de *Susana y los viejos*. Esas composiciones pueden interpretarse igualmente como una parodia de la descripción del beso que Przybyszewski incluyó en «De Profundis»: «Sus manos se entrelazaron, algo les arrojó el uno al otro. Se han perdido, desaparecido en esa muda y sorda voluptuosidad de la sangre. A ciegas se arrojaron en los torbellinos y congestiones del espumeante éxtasis lascivo»⁷. Los viejos lujuriosos presentados en los dibujos de Wojtkiewicz tienen que contentarse con el acto de adorar a la cortesana, objeto del deseo no satisfecho. La mujer se apodera de la existencia del hombre también en la

6 S. Przybyszewski, *Na drogach duszy* (En los caminos del alma), Cracovia, 1900, p. 47. Hay un análisis de la inspiración que el arte de Munch tuvo en la obra de Weiss en el ensayo de Ł. Kossowski, «Totenmesse», en *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, cat. exp., Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia, 1995, pp. 65-87.

7 S. Przybyszewski, «De Profundis», *Życie*, 1 (1900).



1 Wojciech Weiss, *Impromptu*, 1900. Punta seca, papel crema listado. Colección privada.

2 Konstanty Brandel, *Dos mujeres*, ca. 1906. Aguatinta, punta seca, barniz blando, papel listado. Museo Nacional de Varsovia.

3 Witold Wojtkiewicz, *Los pesimistas*, 1904. Lápiz, tinta sobre papel (Original perdido). Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Cracovia.

4 Witold Wojtkiewicz, *El enamorado*, 1904. Lápiz de color, acuarela, guache (Original perdido). Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Cracovia.





5



6



7

- 5 Witold Wojtkiewicz, *Los románticos*, ca. 1904. Lápiz de color, pluma sobre cartón. Museo Nacional de Cracovia.
- 6 Witold Wojtkiewicz, *Tres generaciones*, ca. 1904. Lápiz de color, tinta sobre papel. Museo Nacional de Cracovia.
- 7 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *En el fondo*. Carbón sobre papel. Original perdido. Reproducido siguiendo W. Sztaba, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, pinturas y dibujos perdidos anteriores a 1914 según fotografías originales de la Colección Konstanty Puzyna, Varsovia, 1985, il. 16.
- 8 Francisco de Goya, *Que otro dome a la mujer y el potro. El caballo secuestrador*, del ciclo *Los Proverbios*, 1815-1824. Aguafuerte, aguatinta, punta seca sobre papel. Museo Nacional de Cracovia.



8

acuarela *Embriagados* (1905). El hombre de rodillas, cuya silueta se funde con la figura de la mujer adorada, pierde aquí su identidad. Al mismo tiempo, la expresión de esa escena en un salón burgués está lejos de la exaltación con la que Przybyszewski interpretó el cuadro de Munch *El beso*: «Esa gran pasión del beso, esa terrible potencia sexual, de un ansia deseada dolorosamente, esa desaparición de la conciencia de la personalidad, esa fusión de dos individualidades desnudas»⁸. Wojtkiewicz, en su interpretación, suavizó la tesis de un sensualismo exuberante y un deseo incontenible de la mujer, y dio a la imagen de la ramera un tono lírico-sentimental.

La deformación grotesca se ve intensificada en el dibujo en acuarela *El banquete* (1906). El portador de los significados simbólicos es aquí la cara-máscara, multiplicada, que aparece, a semejanza de los cuadros de James Ensor y Edvard Munch, en una espesa multitud de personajes. Las figuras de los comensales apretujados en la parte superior de la composición con los rasgos marcados de forma lacónica, petrificados en sus poses como si estuvieran sumergidos en estado de letargo, tienen la mirada fija en el espectador, una mirada que expresa su alienación y soledad. La fluidez de la mancha de acuarela que extrae de forma caricaturesca las figuras deformadas las priva de corporeidad, convirtiéndolas en espectros amenazantes. El aplastamiento radical del cuadro compuesto en forma de friso intensifica la expresión concentrada y feroz de la escena representada. Antoni Potocki, un crítico polaco que desarrolla su actividad en París, situó a Wojtkiewicz en el círculo de aquellos artistas «que rompieron osadamente con la belleza trivial, sin vacilar en introducir la fealdad como elemento de belleza en sus obras»⁹. Potocki propagó en sus textos críticos el concepto de arte expresivo basado en los principios de la «estética de la fealdad»:

La belleza de la fealdad exige sus leyes. [...] Es un camino de los pintores-poetas a la interpretación propia de la forma. Lo que psicológicamente justifica en el cuadro la belleza de la fealdad es el *pathos*. La fealdad se convierte en cierto modo en la clave de la fortaleza de la Belleza asediada por el arte. El asalto a la fortaleza de la Belleza es la conquista de nuevos elementos de la belleza. El artista constituye la fealdad no ya como *repoussoir* al lado de lo hermoso, sino como un tono trágico, como una disonancia en un sentido amplio de la armonía¹⁰.

Lo innovador del arte de Wojtkiewicz surge, en opinión de Potocki, del hecho de que el artista fue un «enemigo de la fórmula de belleza por sí misma, de una forma bonita, de lo hermoso atrapado de una vez para siempre en unos lisos teoremas caligráficos»¹¹.

Un amigo de Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, también se convirtió en un paladín de la «estética de la fealdad». Desarrolló el elemento del juego con las teorías filosófico-estéticas de la Joven Polonia en su obra plástica y dramática hasta alcanzar unas dimensiones de lo grotesco sarcástico y del omnímodo *pure nonsense*. Witkacy, al igual

8 S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, op. cit., p. 47.

9 A. Potocki, «Museion» en *Witold Wojtkiewicz. Zarys twórczości* (Witold Wojtkiewicz. Esbozo de su obra), 1911, p. 4.

10 *Ib.*

11 *Ib.*

que Wojtkiewicz, nacia de la corriente revisionista frente a la Joven Polonia sin, al mismo tiempo, poder traspasar los límites de la expresión marcados por esa formación artística. En la serie de dibujos realizados al carbón de los años 1906-1914, una infalible intuición le hizo sentir las posibilidades de la irrealidad a la hora de pintar en blanco y negro¹². La genealogía de sus imaginativas composiciones, en las que intentó captar la esencia del mal atribuida a la existencia humana, surge del metaforismo animalista-caricatural de Goya, de la iconografía perversa de Rops y Beardsley, y también del simbolismo de Munch (en su opinión, los principales «demonólogos» del siglo XIX). Los principales protagonistas de esas escenas privadas de acción exterior y de pura narración, de esos episodios impregnados de tensión emocional que a la vez entran en la esfera del pastiche, son la mujer demoníaca y su víctima, un hombre sin voluntad propia, desesperado y condenado a la destrucción. En los dibujos de Witkacy, el motivo de la mujer satánica que destruye al hombre para preservar la especie, el «demonismo ingenuo à la Rops, Munch, Kubin»¹³, pasó a ser el caldo de cultivo para la deformación grotesca, un objeto a «remedar», un objeto de burla complementada con un comentario enigmático. En su perversa imaginación, Witkacy dio carácter absoluto a la concepción del juego con las convenciones estéticas establecidas y, buscando la «unidad en la multiplicidad», intensificó el deseo para parafrasear y parodiar las obras, estilos y amaneramientos de otros autores. La «estética de la fealdad» que se manifiesta en la forma plástica de los «monstruos» —tal como definió sus dibujos Witkacy— está presidida por la visión de Goya, el Goya propagado por Stanisław Przybyszewski y Feliks Jasiński; el Goya cuyas fantasmagorías encarnadas en los ciclos gráficos *Los Caprichos* y *Los Proverbios* dominaron en el mismo plano la imaginación de Wojtkiewicz y Witkacy. Los modernistas asociaron también el arte de Félicien Rops con los grabados caricaturesco-grotescos de Goya. Cezary Jellenta escribió:

[f. 7]

La raza creada por Goya tiene su propia esfera, una de las más extravagantes e individuales. Es una especie de persona, una de las más feas para la vista, una de las más brutales y chiriiriantes para el alma, de las más abofeteantes para la conciencia [...]. Tanto en Goya como en Rops, que le debe mucho, hay algo malo, torcido, siniestro y sombrío que lo penetra todo, el colorido de blanco y negro, sus líneas [...]. Las escenas de las corridas de toros, las atrocidades de las guerras, las sátiras contra el clero y la política —todo esto es especialmente feo, feo de la misma manera, caricaturizado, remedado¹⁴.

Witkacy vio en Goya y en Rops los fundadores de su propio arte. Percibió también la influencia de Goya en la obra de Schulz e hizo un diagnóstico muy acertado:

12 Los dibujos tempranos de Witkacy, de los que se han encontrado sólo unos pocos hasta hoy, fueron descritos por W. Sztaba en los libros *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zaginione obrazy i rysunki sprzed roku 1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Puźyny* (Stanisław Ignacy Witkiewicz. Cuadros y dibujos perdidos anteriores a 1914 según fotografías originales de las colecciones de Konstanty Puźyna), Varsovia, 1985, y *Gra ze sztuka. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Juego con el arte. Sobre la obra de Stanisław Ignacy Witkiewicz), Cracovia, 1982, pp. 61-70.

13 S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta*, Varsovia, 1974, p. 141. (Ed. esp. *Las 662 caídas de Bungo o la mujer diabólica*, trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Destino, 2002.)

14 C. Jellenta, «Wystawa Goyi» (Exposición de Goya), *Ateneum*, 4 (1903), pp. 118-121.

No se trata aquí de unos accesorios del demonismo (brujas, diablos, etc.) sino de ese mal, en realidad de esa base del alma humana (el egoísmo que hace una excepción sólo para el género, de lo feroz, el ansia de poseer, de la lujuria, sadismo, crueldad, el deseo del poder, la opresión de todo lo que hay alrededor) en la que sólo mediante un adiestramiento crecen otras propiedades, más nobles. [...] Éste es el campo en el que generalmente trabaja Schulz—su especialidad aún en este campo es el sadismo de la mujer unido con el masoquismo masculino¹⁵.

El Goya de los modernistas es un profundo analista del alma humana que revela el mal que reside en ésta de forma inmanente, el mal que adopta la forma de la fealdad corporal. Los críticos de la Joven Polonia y los escritores parodiaron repetidas veces la famosa declaración de Baudelaire en la que subraya el genio de Goya, quien, a su juicio,

une la alegría, la jovialidad, la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes con un espíritu mucho más moderno [...], con un amor de lo inalcanzable, con la afición a los contrastes bruscos, con las monstruosidades de la naturaleza y fisionomía humanas, bestializadas de forma rara por las circunstancias [...]. Nadie osó ir más lejos que él en la dirección de un absurdo posible. Todos esos rostros desfigurados, rostros bestiales, las muecas diabólicas están impregnados de humanidad. [...] Es imposible ver la costura, la línea que une lo real con lo fantástico; ni el analista más perspicaz puede marcar esa frontera imperceptible, tan trascendente y natural es el arte al mismo tiempo¹⁶.

Schulz tenía el talento para hacer una vivisección de la psique humana comparable a la perspicacia de Goya. Un «absurdo posible», una «frontera imperceptible» entre lo real y lo fantástico—esa característica también da en el clavo sobre la obra de Schulz, quien extrajo las tramas y motivos imprescindibles para las transformaciones posteriores de la obra de Goya y de los modernistas fascinados por Goya—. En los grabados de Goya pudo encontrar los prototipos de sus ideas plásticas—hombres feos, lascivos y vanidosos, mujeres moralmente degradadas que maltratan a sus sumisos admiradores—; de la iconografía de Goya pudo tomar el tema del deseo erótico desenfrenado y de los homenajes idólatras rendidos a los falsos dioses, así como el motivo de las máscaras que ocultan la verdadera naturaleza del hombre y los muñecos que adoptan un papel humano. También los «poemas de la crueldad de las piernas»¹⁷ de Schulz que fascinaron a Witkacy tienen su genealogía en *Los Caprichos*, ciclo que presenta en diversas variantes la figura de la prostituta que atrae a los hombres ávidos de deleite sensual con la pierna y una media bien ceñida. A los motivos de Goya se superpusieron, en la memoria y la imaginación de Schulz, las imágenes de las ramerías de los dibujos perversos de Félicien Rops y las seductoras en poses provocativas de los cuadros de Ignacio Zuloaga (personajes creados por los sucesores y herederos de Goya) para dar comienzo al nuevo género humano propio de la visión propiamente única de Schulz. La poética de lo grotesco, caracterís-

[f. 8]

[f. 9]

15 S. I. Witkiewicz, «Wywiad z Brunonem Schulzem» (Entrevista con Bruno Schulz), en *Opowiadania. Wybór esejów i listów* (Selección de ensayos y cartas), Wrocław, 1989, p. 439. Edición original en *Tygodnik Ilustrowany*, 17 (1935).

16 Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne* (Sobre el arte. Estudios críticos), selección y traducción de J. Guze, Wrocław-Varsovia-Cracovia, 1961, pp. 155-157.

17 S. I. Witkiewicz, «Wywiad z Brunonem Schulzem», ed. cit.

tica de la imaginación de Schulz, reveló también el parentesco con las fantasmagorías de Alfred Kubin, de quien Schulz analizó y admiró sus ilustraciones para libros.

Construyendo su propia mitología privada a partir «de las fracciones de las esculturas y estatuas de los dioses», Schulz buscó las fuentes en los diversos elementos del patrimonio cultural, las extrajo tanto de las mitologías antiguas como de los mitos que le eran más cercanos en el tiempo y que entendía como una versión «transfigurada, mutilada, transformada» de las creencias primitivas, las trató como una encarnación imperfecta y fragmentaria del «sentido original». La teoría de la antinomia de los sexos formulada por Przybyszewski siguiendo a Schopenhauer era el mito contemporáneo con un significado particular para el artista, el concepto de mujer demoníaca que destruye al hombre en nombre de la preservación de la continuidad de la especie humana. Reflejado en un espejo deformante, parafraseado, el topos de la mujer satánica se convirtió en el leitmotiv de la *oeuvre* gráfica y de los dibujos de Schulz. *El libro idólatra* está dedicado a una reinterpretación particular de la trama modernista de la *femme fatale*. *El libro idólatra* es una serie de más de veinte grabados que presentan diferentes variantes del motivo del homenaje al ídolo de la mujer que un hombre convertido en enano le rinde en su humillación. Se creó durante los años 1920-21, e incluyó en forma embrionaria las ideas y tramas que Schulz desarrollaría años más tarde en la presentación onírica de los cuentos con un simbolismo de múltiples planos. En la década de 1930 multiplicó las escenas de adoración y de rituales sadomasoquistas, y siguió analizando de manera obsesiva la oposición entre masculinidad y feminidad con el fin de identificarla en sus reflexiones filosóficas con la antinomia del intelecto y la materia que rige en una dimensión ontológica universal. Un fragmento de una carta que escribió a Gombrowicz presenta una de las manifestaciones alegadas con más frecuencia del distanciamiento intelectual de Schulz ante la fascinación del fenómeno de la feminidad:

Reconozco con toda el alma que la mujer del doctor tiene unos muslos bonitos, con todo, limito este hecho a su propia esfera. Sé cómo evitar que el homenaje a las piernas de la mujer del doctor se difunda en un campo totalmente equívoco. [...] Lo hechizas [al monstruo] sólo con los gestos de un mago, lo adulas, lo hipnotizas e inmovilizas en la pose de un ídolo eterno que le insinúas. [...] Pongámosla en el trono, a la mujer del doctor de la calle Wilcza, hosanna, hosanna, postrémonos ante ella. Que se arrellane, que saque la barriga blanca, inflándose en la altivez [...] el ídolo eterno, meta de todas nuestras ansias [...]. Mientras está así embriagada [...] —analicemos su rostro, examinemos su mueca, sumerjamos la sonda en la profundidad de aquella faz inescrutable—. [...] Afirmas que en su persona defiendes la vitalidad, la biología en contra de la abstracción, en contra de nuestro desprendimiento de la vida. Si es la biología, Witold, tendrá que ser su fuerza de inercia; si es la vitalidad, tendrá que ser su masa pasiva, pesada. No obstante, la vanguardia de la biología es el pensamiento, es el experimento, es el invento creativo. Nosotros somos la biología luchadora, la biología conquistadora, nosotros somos realmente vitales¹⁸.

18 B. Schulz, «Do Witolda Gombrowicza» (A Witold Gombrowicz), en *Opowiadania...*, p. 452 y 455. Edición original en *Studio*, 7 (1936).

En realidad, Schulz –al igual que Wojtkiewicz y Witkacy, que parodian los cánones de la «metafísica de los sexos»– no supo liberarse del todo del círculo de las fobias eróticas, de sus temores y obsesiones, pero con el uso de la ironía descargaba la tensión dramática, bajaba el tono patético del culto profesado a la feminidad. En el *Tratado de maniquís*, el padre del narrador tentado por Adela con su pie «ajustado en seda negra», Jakub, personificación de las ambiciones creativas e intelectuales en la elevación del hombre, sufre una derrota al rendir sus aspiraciones espirituales a la sensualidad: «Él, el inspirado heresiarca, apenas liberado de la tormenta del éxtasis, cedió súbitamente, se derrumbó, se enrolló»¹⁹. Los hombres grotescos marcados por la fealdad se arrastran en los dibujos y los grabados de Schulz y se humillan a los pies de las diosas altivas e indiferentes a las manifestaciones de homenaje, o bien dispuestas a inflingir a los enanos engatusados un cruel castigo. No obstante, estos adeptos de la religión (entre los que se encuentra el autor mismo) que hace de la mujer un absoluto con el signo de su zapato en un altar en las procesiones masivas, obtienen de su humillación una perversa satisfacción, y cuando insultados sienten un deleite extático. Se les atribuye un perfil psicológico simplificado, mientras que los límites de las posibilidades expresivas son muy limitados. En otras escenas hacen siempre los mismos papeles, las mismas inclinaciones humildes, tienen siempre la misma mueca de sufrimiento o exaltación en el rostro. La mujer-ídolo también aparece cosificada, con una característica voluble a pesar de estar encerrada en un estrecho registro psicológico. Una adolescente rígida en su pose amanerada se convierte en una mujer madura segura de su perfección e insensible a las reverencias, quien se transforma, a su vez, en una mujer-mantis feroz y deseosa de perversiones voluptuosas.

¿Quién es la diosa que adopta unas poses que se repiten y que se pone apenas unas cuantas máscaras? Una mujer-ideal, en realidad, es un muñeco, un maniquí, «una dama de aserrín y tela»²⁰. Para expresar la naturaleza mecánica de las protagonistas de sus obras, Schulz describió

la particular manera de andar de estas señoritas. El andar obstinadamente recto que no cuenta con obstáculos, obediente a un ritmo anterior, a una ley que se desenvuelve al hilo de un trote rectilíneo lleno de precisión y gracia mesurada. Cada una lleva en sí una regla diferente e individual como un muelle tendido. Cuando caminan así, derechas, concentradas y serias, parece que sólo les preocupa un desvelo: no perder nada de esta regla, no equivocarse, no alejarse de ella ni un milímetro. Entonces se hace evidente que aquello que con tanta atención y cuidado llevan no es otra cosa que una *idée fixe* de su propia perfección que, al someterse a la fuerza de su convicción, se realiza. Es una especie de anticipación emprendida con riesgo propio, sin garantía, un dogma intocable elevado por encima de toda duda²¹.

19 B. Schulz, *Tratado de maniquís o el segundo libro del Génesis*, en *OC*, p. 56.

20 B. Schulz, *Los maniquís*, en *OC*, p. 49. El problema de identificar a los protagonistas de las escenas de Schulz con la marioneta y el muñeco fue analizado de forma más extensa por K. Kulig-Janarek en el artículo «Erotyka-groteska-ironia-kreacja» (La erótica, lo grotesco, la ironía, la creación) en *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, ed. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin, 1994, s. 166-171. M. Kitowska comparó también a la mujer-ideal de Schulz con el «Golem» en algunos de sus trabajos, entre otros en el estudio «Bruno Schulz. Xieğa Bałwochwalcza: wizja-forma-analogie» (Bruno Schulz. *El libro idólatra*), en *Bruno Schulz. In memoriam. op. cit.*, pp. 134-138.

21 B. Schulz, *Sanatorio bajo la Clepsidra*, en *OC* p. 237.

En *Tratado de maniqués*, Schulz definió los protagonistas de los episodios presentados, determinó el estatus ontológico de las existencias originadas en su imaginación:

Sus papeles serán breves, lapidarios, sus caracteres no tendrán proyección de futuro. Nos comprometeremos a menudo a darles vida por un solo instante, para que realicen un solo gesto, pronuncien una sola palabra. [...] No vamos a hacer hincapié ni en la durabilidad ni en la solidez de la realización: nuestras creaciones serán casi provisionarias, hechas para un solo uso. Por ejemplo, a los hombres sólo les daremos un perfil de la cara, una mano, una pierna, solamente lo que su rol precisara. [...] Por detrás podrán estar hechos de tela o ser pintados con cal²².

Esa teatralización de las representaciones, acentuada con un tratamiento escenográfico del ambiente, del espacio superficial de la alcoba y del modo de presentar un fragmento de Drohobycz que recuerda un arreglo de los bastidores de cartón, indica una dimensión semántica de *El libro idólatra* más amplia que la panerótica. Renace aquí el vínculo que une a Schulz con la Joven Polonia, y ese eslabón del neorromanticismo en el que se inscribió el arte simbolista de Wojtkiewicz cobra importancia. En los grabados, los dibujos y la prosa de Schulz regresa y adquiere expresividad la concepción de la marioneta. Una marioneta que es algo más que un personaje humano y sirve para expresar los miedos existenciales y subrayar la ficción artística. En los cuadros de Wojtkiewicz los comediantes disfrazados, los *clowns* y los *pierrots* inmóviles, paralizados a causa de sus propios pensamientos, sirven para intensificar el tono de artificialidad, lo ficticio de la representación, el juego de apariencias y la compleja red de asociaciones simbólicas. A los actores les acompañan las marionetas, muñecos más vitales, trágicos y grotescos que ellos mismos y que encarnan, por inversión, los sentimientos humanos. Wojtkiewicz tomó la idea de la personificación de la muñeca de la teoría de la marioneta de Heinrich von Kleist y de las ideas teatrales reformadoras de Maurice Maeterlinck. Son las marionetas en sus cuadros las que mantienen duelos ante los ojos atónitos de los espectadores inmóviles, bailan abrazadas, gesticulan de una forma viva. Los episodios contados –los dramas, melodramas y farsas–, que se encuentran en un espacio suspendido entre la realidad de la experiencia cotidiana y del espacio de la imaginación, pierden su dinámica narrativa al convertirse en los signos de los estados anímicos. Los *clowns* atados por un destino común aguzan el oído para escuchar el mundo de las pasiones y de los miedos reprimidos bajo la máscara del payaso inmovilizada en una mueca.

También en los grabados y dibujos de Schulz (*Las bacanales*, *La fiesta de la primavera*) aparece «un *pierrot* embuchado en aserrín»²³, un representante de «todos los golems históricos, todos los ídolos trágicamente ensimismados en su rictus ridículo»²⁴. Es un elemento referencial, un portador del mundo de la artificialidad y de la convención caracterizado por Schulz en su carta a Witkacy:

22 B. Schulz, *Tratado de maniqués o el segundo libro del Génesis*, en *OC*, p. 55.

23 B. Schulz, *Los maniqués*, en *OC*, p. 50.

24 B. Schulz, *Tratado de maniqués (continuación)*, en *OC*, p. 58.

En las costumbres, en los modos de ser de esa realidad se manifiesta un tipo de regla de panenmascaramiento. La realidad adopta ciertas formas tan sólo en apariencia, de broma, para la diversión. [...] Queda aquí de una manera fijada un monismo extremo de la sustancia para el que los objetos particulares son únicamente máscaras. La vida de la sustancia consiste en utilizar un número infinito de máscaras. [...] Es por eso que de esa sustancia emana un aura de cierta panironía. Una atmósfera de los bastidores está allí presente, todo el tiempo. Atmósfera de la parte trasera del escenario donde los actores, una vez se han quitado el vestuario, se ríen del *pathos* de sus papeles. En el hecho mismo de la existencia particular está contenida la ironía, el engaño, la lengua que se saca de forma burlesca²⁵.

La dimensión artística del convencionalismo la extrajo Schulz al remitirse a los esquemas de composición y títulos de sus grabados dentro del contexto del arte de sus antiguos maestros y de los simbolistas que le son más cercanos en el tiempo. El gesto de parodiar los cuadros de Tiziano, Velázquez y Goya, de hacer pastiches de las *fêtes galantes* rococó del gusto de Watteau, sirvió tanto para adivinar los sentidos primarios encarnados en los mitos como para hacer prominente la acumulación cultural de varios siglos que la civilización contemporánea ha heredado.

Miremos unos ejemplos de las metamorfosis a las que Schulz sometió los modelos museísticos. En el grabado *La infanta y sus enanos*, el artista transformó de forma grotesca la figura rígida a causa del ambiente cortesano y ceremonioso de la infanta en los cuadros de Velázquez, parodió las imágenes de los enanos del pintor español. Los grabados *Susana y los viejos* y *Susana en su tocador* evoca también la poética grotesca y, al igual que las composiciones de Witold Wojtkiewicz, Karol Mądral, Jacek Mierzejewski, parafrasean un tema bíblico con una tradición iconográfica secular. La parodia de los faunos de Böcklin que personifican una vitalidad erótica la encarna la figura del hombre-leopardo con un collar burlesco de perro que se tiende a los pies de una mujer en el grabado *La ciudad encantada*. *Las bacanales* se convirtieron —a través del arreglo teatral— en un pastiche del motivo de una multitud poseída por un frenesí orgiástico que en las obras de los modernistas expresaba el poder desenfrenado de los instintos que conduce hasta la muerte. La feroz expresión del frenesí dionisiaco se vio sustituida aquí por el cortejo sonámbulo de unos jóvenes que siguen al objeto de su deseo —dos «ménades» modernizadas mediante los vestidos. *Cuento inmemorial* aparece como una pérfida versión del mito de Prometeo en el que los simbolistas identificaron el destino trágico y el papel salvador del artista en la sociedad. El Prometeo de Schulz, extendido en una roca, sufre un arrebató extático cuando la mujer adorada por él le aplasta la cara con un pie. En el grabado *La bestia*, Schulz hizo una parodia de otro topos de la iconografía de *fin de siècle* que habían tratado con diferentes variantes Klinger, von Stuck, Feliks Jablczyński, Stanisław Rzecki; el motivo que simboliza un sensualismo exuberante de la mujer, personificado en las bestias que están reconciliadas con ella: la serpiente, el león, el mono. El prototipo de la *femme fatale* de Schulz es la mujer lasciva de Rops, que triunfa de forma ostentosa —como en el grabado *Pornokratés*— sobre

[f. 10-11]

[f. 12-13]

25 B. Schulz, «Do Stanisława Ignacego Witkiewicza» (A Stanisław Ignacy Witkiewicz), en *Opowiadania...*, pp. 444-445. Edición original en *Tygodnik Ilustrowany*, 17 (1935).

un hombre transformado en bestia. Sin embargo, no es ella el objeto de la adoración aquí sino que lo es su sustituto, el zapato que se encuentra en el centro de la composición. El hombre subyugado se va arrastrando por el suelo hacia el fetiche, «fascinado por una reluciente e irónica expresión de esa vacía cáscara de lacre»²⁶.

[f. 14]
[f. 15]

Haciendo un diseño de la tapa de las carpetas sucesivas de *El libro idólatra*, Schulz parodió el concepto romántico del autor que a veces se identifica con el sacerdote y otras, con un payaso. El significado de la imagen del sacerdote convertido en enano que abre la puerta al templo de la religión herética se aproxima al significado del motivo del *pierrrot* con rasgos de autorretrato que aguanta un espejo ante una mujer-ídolo tumbada en el lecho. Los dos son causantes y animadores de un falso culto; los dos anticipan la imagen del autor que, rindiendo un homenaje, da una corona como se presenta en el grabado *Dedicatoria (Introducción)*, que abre *El libro idólatra*. En el dibujo con el *pierrrot* Schulz multiplica los planos de la ficción artística, parafrasea los *topoi* de la tradición artística hablando del arte mismo, del acto de creación y del papel del artista. La imagen de la mujer en el lecho, en una pose provocativa –al igual que en los grabados *Susana en su tocador* y *Cuento inmemorial I*–, es un pastiche de la *Venus de Urbino* de Tiziano, un cuadro canónico del Renacimiento, y de sus realizaciones posteriores, de las *Afroditas* y *Danaes* pintadas por el mismo Tiziano, la *Venus del espejo* de Velázquez, la *Olimpia* de Manet y *La Maja desnuda* de Goya. Schulz convirtió a los sirvientes que acompañan a la diosa del amor y a Eros que le pasa el espejo en el *pierrrot*-creador que evoca mediante el reflejo del espejo el concepto de *mimesis* que remite a la definición del arte como tal. La mujer, su belleza corporal, el sensualismo, la vitalidad y el biologismo se identifican en Schulz con la materia. ¿Qué es, pues, lo que refleja el arte creado por él? La perfección del ídolo o de la materia, «que no sabe qué es ni para qué sirve, adónde le conduce ese gesto que se le había atribuido de una vez para siempre»²⁷. Parece que el dibujo analizado constituye la quintaesencia de las reflexiones incluidas en el manifiesto artístico de Schulz que resultó ser *Tratado de maniquís o el segundo libro del Génesis*. En este tratado el artista desarrolló su concepto de la obra, en realidad imperfecta y secundaria frente a la obra de Dios, pero que proviene del imperativo interior y de una auténtica necesidad de creación:

Hemos vivido demasiado tiempo bajo el terror de la perfección inalcanzable del Demiurgo, [...] demasiado tiempo la perfección de su obra paralizó nuestra propia creación. No queremos competir con Él. No ambicionamos igualarnos a Él. Queremos ser creadores en nuestra esfera inferior, deseamos la creación para nosotros, ansiamos el goce creativo, en una palabra, deseamos la Demiurgia²⁸.

La obra del hombre, parodiando mediante su imperfección y fragmentariedad la Creación de Dios, delimita un espacio del arte idéntico a las «regiones de una gran herejía», un espacio del arte autónomo, que se rige por sus propias leyes. El dualismo de la inteligencia formocreativa adopta cada vez una forma diferente de la materia que sedu-

26 B. Schulz, *La época genial*, en *OC*, p. 138.

27 B. Schulz, *Tratado de maniquís (continuación)*, en *OC*, p. 57.

28 B. Schulz, *Tratado de maniquís o el segundo libro del Génesis*, en *OC*, p. 54.

ce a fin de darle una forma definitiva, y se ve superado en el momento de la creación. La fascinación de la materia misma es en realidad una herejía, pero es también la condición necesaria e imprescindible del proceso creativo. El homenaje a la mujer se convierte en una metáfora del acto de creación de una obra de arte que no puede existir sin su dimensión puramente física²⁹. En uno de los grabados de *El libro idólatra, Undula entre artistas*, los creadores rinden un homenaje a la materia personificada por la mujer-ídolo ofreciéndole unas imágenes realizadas por ellos mismos; en una de las dos versiones del grabado que cierra el portafolio y que lleva el mismo título, *El libro idólatra*, la iluminación metafísica, que revela el «sentido original» del mundo incluido en el *Libro* (auténtico), tiene lugar en el momento de elevar la mujer-ídolo al altar que pertenece al *Libro*. Estos gestos serviles, ¿no anuncian una actitud de parodia de Schulz hacia las vanguardias que a principios del siglo veinte dieron un estatus autónomo a la materia artística, absolutizaron el carácter autotélico del arte, eliminando su dimensión trascendente y rechazando todos los contenidos extraartísticos³⁰? La concepción de la *mimesis* que obliga a los autores realistas a recrear fielmente la realidad circundante se transformó en el siglo xx en una idea de fidelidad absoluta ante la materia y las leyes del arte. A Schulz —que unió de forma magistral en una totalidad uniforme los elementos sacados de la realidad cotidiana, los productos de la imaginación y los elementos de las culturas anteriores, que busca bajo la capa variable de los fenómenos la esencia metafísica del ser—, los postulados revolucionarios de los diferentes «ismos» tuvieron que serle completamente ajenos. El artista abandonó completamente los pocos intentos de dar forma geométrica y rítmica a los trabajos inspirados por las experiencias del cubismo. En este sentido, podrán percibirse en su postura ciertas analogías con las corrientes del «nuevo realismo» que nacieron en los años veinte superando de forma gradual la doctrina de la vanguardia radical. Schulz, que fue un simbolista tardío, fue también un hijo de su época. Por una parte, el onirismo de las imágenes que desarrolló en sus cuentos armonizaba con las experiencias de los surrealistas, que buscan un sentido oculto en la subconciencia individual y colectiva, mientras que, por otra parte, sus dibujos tenían rasgos afines a la «pintura metafísica» italiana. A principios de los años veinte, los creadores de la *pittura metafisica*, y los adeptos alemanes del «realismo mágico» que seguían los pasos de los primeros, parodiaron en sus cuadros las convenciones renacentistas de represen-

29 Schulz presentó la naturaleza de la creatividad artística de la siguiente forma: «Demiurgos amaba las materias perfectas y complicadas, nosotros damos prioridad a la pacotilla. Simplemente nos cautiva, nos encanta lo barato, lo chapucero, lo defectuoso. ¿Entendéis —preguntaba mi padre— el sentido profundo de esta debilidad, esa pasión desatada por el papelillo de colores, el *papier-mâché*, el serrín, la estopa? Tal es —sonreía dolorosamente— nuestro amor por la materia esencial, por su esponjosidad y porosidad, por su única consistencia mítica. Demiurgos, ese gran maestro y artista, la hace invisible, la obliga a desaparecer bajo el juego de la vida. Nosotros, al contrario, amamos su chirriar, su resistencia, su deformidad misteriosa. Tras cada uno de sus gestos, su movimiento, nos encanta percibir su pesado esfuerzo, su inercia, su dulce torpeza osuna. [...] En una palabra —concluía mi padre—, queremos crear el segundo hombre a imagen del maniquí». (*Tratado de maniquís o el segundo libro del Génesis*, en *OC*, p. 55.)

30 La constatación de Schulz incluida en *Los maniquís* contiene rasgos de pastiche de los manifiestos vanguardistas: «Si yo, rehusando al respeto por el Creador, quisiera jugar a la crítica de la creación gritaría: ¡menos contenido!, ¡más forma! ¡Ah, qué alivio sería para el mundo esa disminución de contenido! ¡Más modestia en los cometidos, señores demiurgos, más austeridad en las pretensiones, y el mundo sería más perfecto!». (*Los maniquís*, en *OC*, p. 51.)

tar a partir de la evocación (sirviéndose con frecuencia de las figuras de los maniqués) de una atmósfera la «extrañeza de vivir». Y aunque el arte de Schulz, en el contexto de este marco, conserva su originalidad e individualidad, no podemos pasar por alto que en él se vieron reflejados los problemas que preocuparon a la generación de artistas que le eran contemporáneos. La poética surrealista de crear escenas y el modo de presentar el motivo de la «nínfula» en la obra de Schulz remite en primer lugar a las obras de Balthus de la década de 1930³¹. A fin de construir su visión artística, Schulz se basó en una observación perspicaz de su ambiente de Drohobycz, del escenario provinciano y de las personas que le eran próximas —parientes, amigos y conocidos cuyos rasgos se vieron immortalizados en sus dibujos y en su prosa—. Anclado en lo cotidiano y en lo común, evocó en su imaginación sincrética mitos antiguos y los *topoi* del arte europeo que se basaban en estos mitos para transformarlos creativamente, unirlos en una nueva totalidad, darles nueva forma y nuevo sentido. Su postura artística no respondía a la concepción del realismo del siglo XIX ni cabía en la esfera de influencia de la vanguardia del siglo XX. En su arte, aparentemente realista, tuvo lugar una particular relajación del «tejido de la realidad», se efectuó una «bancarota de lo real» empírico, social e histórico en favor de lo real de la «mitología propia, privada»³².

La simbiosis de la realidad cotidiana y trivial con los arquetipos que renacen en los cuadros de los maestros antiguos, tan típica de la prosa de Schulz, aparece también en la serie de dibujos realizados por el artista en los años treinta, en los que retoma el motivo crucial de *El libro idólatra* —la adoración a la mujer-ideal—. La estilística de esos trabajos se vio simplificada; la complicación interna de la composición, típica de *El libro idólatra*, la línea precisa que describe las formas y el denso plumado para construir los fondos oscuros y un modelado de valores de contraste, dieron paso a contornos fuertemente marcados que definen de forma espontánea las formas y el sombreado esquemático, paralelo, que rellena las superficies de los objetos y de los fondos. Al mismo tiempo, retomó el esquema de composición de las representaciones de Venus y Danae de Tiziano. La «diosa» adorada humildemente por los hombres muestra aquí su rigidez de muñeca, ofreciendo a veces una expresión grotesca, al igual que en las imágenes de la señorita Kuziw. En algunos dibujos desaparece la figura deforme del idólatra; permanece en cambio el atributo principal de la mujer-ídolo: un amplio lecho cubierto de almohadas. Ese lecho (alguna vez presentado con un ornamento barroco) se encuentra en el interior de un dormitorio que un alféizar y, a veces, unas cortinas de un baldaquín invisible tratado de manera convencional, separan de una ventana agigantada. La ventana está trazada de forma fragmentaria con una vista de Drohobycz al fondo. No obstante, esta división del espacio desaparece gradualmente y el lecho —de forma irracional— se sitúa directamente en un paisaje lleno de edificaciones marcadas en forma de bocetos y simplificadas de tal manera que parecen una escenografía teatral. Su artificialidad encuentra una analogía en la descripción de Schulz: «Todos los panoramas y perspectivas de cartón-piedra están pintados; sólo el aroma, ese olor a bastidores mustios, a ves-

[f. 16]

[f. 17]

31 La afinidad artística de las visiones de Schulz y Balthus fue tratada a fondo por Serge Fauchereau en el artículo «Balthus a Schulz, Klossowski, Jouve i inni», en *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942, op. cit.*, pp. 197-218.

32 B. Schulz, *Do St. I. Witkiewicza, op. cit.*



9



10

- 9 Francisco de Goya, *Obsequio al maestro*. Capricho 47, del ciclo *Los Caprichos*. Aguafuerte, aguainta, grabado en cobre sobre papel. Sociedad Científica de Plock.
- 10 Karol Madrał, *Susana*, 1913. Aguafuerte, punta seca, sobre papel grueso con relieve seco. Sala de Grabados de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia.
- 11 Jacek Mierzejewski, *Susana y los viejos*, 1912. Aguafuerte, punta seca sobre papel crema listado. Museo Nacional de Varsovia.
- 12 Feliks Jablczyński, *Cleopatra*, 1907. Linografía sobre papel. Museo Nacional de Cracovia.



11



12



13



14



15



16

- 13 Stanisław Rzecki, *Fête des Invalides – Madame la Goulue*, ca. 1912. Aguafuente, aguatinta sobre papel. Sala de Grabados de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia.
- 14 Bruno Schulz, portada de *El libro idólatra* con autorretrato del autor con mitra, ca. 1920. Tinta, lienzo crudo pegado sobre cartón. Biblioteca Jagiellona.
- 15 Bruno Schulz, portada de *El libro idólatra*, 1920-1922. Tinta, lienzo crudo pegado sobre cartón. Colección privada.
- 16 Bruno Schulz, *Mujer desnuda sobre un lecho y tres hombres arrodillados delante de ella*, ca. 1933. Lápiz sobre papel. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

tuario inundado de maquillajes e inciensos, es verdadero»³³. «La tensión de la pose, la seriedad artificial de la máscara, el *pathos* irónico»³⁴ son palabras que pueden referirse no sólo a «La calle de los Cocodrilos» de Schulz sino también a las protagonistas de sus dibujos, que conservan rasgos de las auténticas habitantes de Drohobycz. Acentuando el convencionalismo artístico a través de un parentesco mítico-renacentista, Schulz baja el tono del alto diapasón, suaviza el matiz patético del culto idolátrico. Lo consigue a través de la simbiosis de los elementos reales y del espacio imaginario pictórico, en el que coexisten seres y objetos que pertenecen a otras esferas de la realidad.

Schulz empleó un recurso similar, el de penetrar en el interior de un piso y en el paisaje de Drohobycz, en las «escenas de mesa» en las que participan unas mujeres mostrando su desnudez de forma provocativa y los hombres con unas caras grotescas dominados por un deseo erótico. Su actitud sumisa hacia las mujeres-ídolos se ve representada en algunas composiciones con un perro apartado en un margen de la obra, cuya naturaleza viene definida de la siguiente forma: «La naturaleza canina es un factor interno que puede revestir exteriormente un cuerpo animal o humano»³⁵. En cambio, el paisaje de Drohobycz que se dibuja en el fondo de las escenas constituye un escenario, en la interpretación de Schulz, que

parece a ratos una vieja fotografía de un periódico ilustrado [...]. Esta realidad es fina como el papel y por todos los rincones desvela su imitación. A veces, un poco más adelante, uno tiene la impresión de que todo se compone en esa imagen punteada del gran bulevar, mientras a sus lados se disuelve, se segrega esa mascarada improvisada e, incapaz de permanecer en su papel, se convierte en yeso y trapo, en el trastero de un teatro enorme y vacío³⁶.

La teatralización de las representaciones está relacionada aquí con una poética surrealista, con lo fantástico de un ensueño y con las imágenes ocultas en el subconsciente. También el lecho de formas sensuales de *rocaille* rococó en un paisaje rocoso presentado en el grabado *Cuento inmemorial* hace pensar en *Paráfrasis sobre el descubrimiento de un guante*, ciclo gráfico de Max Klinger en el que el artista –anticipando las realizaciones de los surrealistas– embutió en el paisaje de forma orgánica un guante agigantado que recreó de forma viva y realista.

Klinger, uno de los principales gráficos y teóricos del arte en el campo del dibujo de finales del siglo XIX, hace una interpretación de la obra de Schulz que nos lleva a otras esferas, al concepto del dibujo heredado por el artista tras los fundadores del modernismo. El final del siglo XIX es un período de intenso desarrollo de la gráfica original, que aspira a tener un estatus de disciplina autónoma del arte, liberada de su servidumbre frente al papel de la literatura y la pintura, liberada de sus funciones de ilustración y reproducción. Los experimentos gráficos iban acompañados en el *fin de siècle* de la búsqueda de una rea-

33 B. Schulz, *El segundo otoño*, en *OC*, p. 209.

34 B. Schulz, *La calle de los Cocodrilos*, en *OC*, p. 89.

35 B. Schulz, *Sanatorio bajo la Clepsidra*, en *OC*, p. 243.

36 B. Schulz, *La calle de los Cocodrilos*, en *OC*, p. 89.

lidad diferente a la experiencia cotidiana, recreaban un mundo de ensueños, de sueños y de asociaciones subconscientes. Los grabados en madera, el aguafuerte y la litografía, así como también el lápiz negro, la tinta y el dibujo al carbón fueron apreciados como medios sensibles a las emociones del creador, que se sometían fácilmente a las visiones simbólicas. Grandville, Doré, Rops, Ensor, Klinger, Kubin, Beardsley y Redon crearon sus fantasmagorías en una escala de colores reducida a los matices del blanco y el negro. Motivos inaccesibles para la pintura, más íntimos, que sobrepasaban los géneros de pintura reconocidos y los *topoi* iconográficos aceptados, se convirtieron en un rasgo característico de la estética monocroma. También Schulz disfrutó de los privilegios de gráfico y dibujante que Klinger formuló en su tratado *Malerei und Zeichnung*: «Todos los maestros del dibujo revelan en sus obras un rasgo sorprendente de ironía, sátira, caricatura. Les gusta acentuar los puntos débiles del objeto, la rugosidad, la estupidez, la perfidia»³⁷. No obstante, el dibujo tenía otro significado en la obra de Schulz, un significado que principia en el Renacimiento como apunte primario de la idea creadora, destello del genio del artista. «La historia de mi vocación se pierde en una especie de bruma mitológica», reconoció el artista en una carta a Stanislaw Ignacy Witkiewicz³⁸. Así que se remontan al principio original, a la esencia de los fenómenos e ideas. Según admitió Schulz, el dibujo tenía unos medios de expresión más limitados que la prosa, y cumplía un papel de evocación frente a los argumentos literarios que se desarrollaban de forma dinámica, constituía una forma embrionaria de las ideas «demiúrgicas», despertaba el juego de la imaginación³⁹.

La sensibilidad a los intensificados valores de expresión que conlleva representar en blanco y negro, la intuición de las posibilidades que deforman la realidad exterior, el entendimiento de la utilidad en la creación de su propio mundo íntimo, son rasgos comunes al arte de Schulz y al de los creadores del *fin de siècle*. El análisis del subconsciente (característica también de la generación de Schulz, que leyó los textos de Freud y Jung), la distancia irónica y autoirónica, el elogio a la fealdad, son los medios de expresión que unen a Schulz con la línea del modernismo polaco marcado por las obras de Wojtkiewicz y Witkacy. La multiplicación de los planos de ficción artística, la acentuación de las convenciones de representación y la intensificación de la mistificación artística provocaron que el arte de Schulz se convirtiera en un «enorme teatro ambulante de engaños poéticos»⁴⁰. En *La república de los sueños* está incluida la metáfora de la obra que refleja la esencia del arte de Schulz:

Decidimos ser autosuficientes, crear una nueva norma de vida, proclamar una nueva era, constituir el mundo una vez más, aunque sólo a pequeña escala, sólo para nosotros, más a nuestro gusto y preferencia. Iba a ser una fortaleza, un *blockhaus*, una legación fortificada que dominara los alrededores, un semibastión, semiteatro, un semilaboratorio visual. Toda la naturaleza circularía en su órbita. Como en Shakespeare, ese teatro se introducía en la natu-

37 M. Klinger, *Malarstwo i Rysunek*, trad. I. Drexler, Lwów, 1908, pp. 28-29.

38 B. Schulz, *Do S. I. Witkiewicza*, en *Opowiadania...*, *op. cit.*, p. 442.

39 *Ib.*, pp. 443-444. El papel particular del dibujo en la obra de Schulz fue tratado por J. Ficowski en la introducción al libro *Bruno Schulz. Ilustracje do własnych utworów* (Bruno Schulz. Ilustraciones a su propia obra), recogido, elaborado, y con prefacio escrito por J. Ficowski, Varsovia, 1992, pp. 10-11.

40 B. Schulz, *El segundo otoño*, en *OC*, p. 230.



17 Bruno Schulz, *Desnudo de una mujer tumbada (Señorita Kuziw)*, ca. 1933. Lápiz sobre papel. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

18 Jan Lebenstein, *Insaciabilidad*, 1969. Aguada sobre papel. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

19 Jan Lebenstein, *Doble exposición*, 1976. Óleo sobre lienzo. Colección particular.



raleza, sin limitaciones, inmerso en la realidad, recogiendo los impulsos y las inspiraciones de todos los elementos, movido por las oleadas de los ciclos de la naturaleza⁴¹.

La obra de Schulz se rige por sus propias leyes, confirma en repetidas ocasiones su autonomía, construye una irrepetible realidad artística de la ficción que toma los estímulos del arte de siglos anteriores, de las tramas literarias conocidas y de los tratados filosóficos, alude a los mitos arcaicos para recrearlos y parafrasearlos de forma libre. En el espacio de las capas culturales Schulz introdujo también la naturaleza, se apropió de sus fenómenos. Unió en una totalidad homogénea su microcosmos privado, las experiencias personales y la memoria que eterniza la cotidianidad de Drohobycz con las verdades universales sobre la existencia humana que el arte, las leyendas y mitologías nos han transmitido.

También alude a la tradición de los grandes demonólogos un gran adorador del arte de Schulz: el pintor Jan Lebenstein. En su temprana juventud fue miembro del movimiento anticomunista clandestino, licenciado en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. En 1959 el artista participó en la Premiere Biennale de Jeunes en París y recibe el Grand Prix, al que siguió una beca en París. Esto le abre el camino a la carrera mundial. Es entonces cuando decide emigrar. En París Lebenstein no piensa competir, tal como lo define él mismo, con el «rebaño de la vanguardia». Al contrario, en ese centro del arte mundial llega a la conclusión de que el camino de la modernidad, de manera paradójica, lleva hacia atrás, a través de las tinieblas de la prehistoria y los círculos de las culturas antiguas. Sabe que en los sótanos del Louvre, en los relieves y esculturas de Sumer, Acad, Babilonia, al igual que en la cotidianidad real, viven los demonios de la barbarie. Recuerda que

[...] fue un arte demoníaco en muchas ocasiones, seguramente poco humanista en nuestra concepción, lleno de supersticiones y demonios. No obstante, cuando se trata de demonios, seamos aquí un poco más modestos ya que esos demonios (a pesar del siglo XXI no nos hemos liberado del todo) siguen siendo actuales en un grado muy alto⁴².

Esta actualización de los demonios, en otras palabras, del mal que reside en el hombre, se realiza mediante el reavivamiento de los topoi conocidos en el arte. En los cuadros de Lebenstein reinan mujeres sensuales, bellas y crueles que dominan al hombre y lo humillan. De ahí las alusiones a Herodías, Eva, «la meretriz apocalíptica» de Schopenhauer, las cortesanas de los dibujos de Schulz. Como todos los demonólogos, el pintor absolutiza el erotismo (*Insaciabilidad*). Al entrar en los sótanos del Louvre, el artista no pierde contacto con la realidad. Ve a los demonios tan reales en las salas del museo como en las calles nocturnas de París. A estas últimas las llama «ángeles nocturnos». Junto con el ciclo *Sweetie bar*, que presenta los interiores de los prostíbulos, bajamos junto con el artista al interior de una tumba. Estas escenas son unas jaulas vidriadas del tiempo, detenidas en el vestíbulo entre la vida y la muerte, iguales a las del cuento de Schulz *Sanatorio bajo la Clepsidra*.

[f. 18]

[f. 19]

41 B. Schulz, «La república de los sueños», en *OC*, p. 295. Edición original en *Tygodnik Ilustrowany*, 29 (1936).

42 Declaración en la película *Jan Lebenstein-dziennik samotnika* de Andrzej Wolski en el Programa de la TVP2, París, 1998-1999, emisión francesa del 17 de noviembre de 2000.

BRUNO SCHULZ Y LOS MANIQUÍ

SERGE FAUCHEREAU

TRADUCCIÓN DE INÉS BÉRTOLO

A todos nos impresionan las cosas inanimadas que de repente se mueven y las cosas habitualmente animadas que bruscamente se inmovilizan, suspensas en plena acción; y estas cosas producen verdadera ansiedad si tienen forma humana. Incluso las máscaras y disfraces tradicionales del carnaval o de cualquier entierro de la sardina, fiestas en principio muy alegres, tienen un carácter ambiguo y turbio, ya que el verdadero rostro de los participantes está escondido bajo otro rostro fijo y la identidad se vuelve incierta por el disfraz. El anonimato así logrado permite transgresiones. Así pues, no sabemos si debemos reírnos o inquietarnos ante las máscaras pintadas de James Ensor o de José Gutiérrez Solana que las descripciones de Bruno Schulz en *Las tiendas de color canela* nos recuerdan: «El pueblo gesticulaba, se desgañitaba, (...) multitud trepidante de arlequines y polichinelas, toda esa fauna grotesca...».

El poder de fascinación de los maniqués y otros objetos antropomórficos móviles parece haber empezado con los autómatas que apasionaban al siglo XVIII. A partir del romanticismo, se diversificarán y a menudo se tornarán inquietantes. En 1816, aparece en la literatura una mujer autómatas construida enteramente por piezas en *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, y al año siguiente nace el monstruo *Frankenstein*, muerto resucitado por la ciencia de Mary Shelley; tan peligrosos el uno como la otra, habrá que destruirlos. El mismo destino que espera a *La Venus de Ille* (1837) de Prosper Mérimée, estatua de bronce que inexplicablemente se anima para matar. Una vez creado el impulso, estos tres tipos de criaturas reaparecerán en todas partes con variantes. Sorprenden aún más cuando mantienen el aspecto de objetos usuales tranquilizadores o incluso de juguetes: títeres asesinos de *El forjador de maravillas* de Fitz James O'Brien, o encantador títere descabellado como el

Pinocchio de Carlo Collodi; espantapájaros bueno en busca de *El mago de Oz* de Frank Baum o espantapájaros aterrador del cómic *Mandrake* y de las películas de terror de Hollywood.

El maniquí animado es una invención muy antigua que en nuestra época conoce un sorprendente apogeo. El golem, por ejemplo, en la tradición esotérica judía, es una figura de barro que una fórmula mágica puede poner en movimiento para lo bueno y, sobre todo, para lo malo, como muestra la famosa novela *Golem* (1915) de Gustav Meyrinck y la no menos famosa película que de ella hizo Paul Wegener —Bruno Schulz, evidentemente, conocía una y otra—. No menos tradicional, el zombi no está creado exactamente por la mano del hombre pero es un cadáver humano que ha sido resucitado por la brujería. El golem y el zombi tienen la cabeza hueca; no piensan ni deciden nada; los mueve una voluntad exterior o la fatalidad que pesa sobre ellos, e incluso la Venus de Ille no es responsable de los tormentos que desencadena. En este sentido, se parecen mucho a los robots de la época moderna. No sé si la *Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam ha sido el prototipo de la mujer-robot de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, pero su descendencia es incontable. La industria cinematográfica ha popularizado estos seres, algunos ingeniosos y otros en los que la estupidez rivaliza con la vulgaridad. El robot tal y como lo proponen es aterrador en la medida en que se nos parece, con una cabeza, un tronco y miembros; incluso cuando está perfeccionado y es pacífico (por ejemplo, el robot de la película clásica de ciencia ficción *The Day the Earth Stood Still* de Robert Wise), sigue siendo ostensiblemente artificial, al menos por ciertas anomalías de detalle. Pero desde el momento en que se insiste en hacerlo aterrador, deja de serlo: los feroces Goldoraks acorazados con púas, puñales y pistolas desintegradoras no divierten más que a los niños. Provocar miedo es un objetivo demasiado sencillo para una categoría superior de escritores y cineastas de maniquís.

Parece ser que fueron Giorgio De Chirico o su hermano Alberto Savinio quienes introdujeron en el arte el maniquí —fraustinas y luego maniquís más completos—. Carlo Carrà, Morandi, De Pisis y toda la escuela metafísica italiana los usarán de una manera que luego retomarán Max Ernst, René Magritte, Francisco Boreas y muchos otros artistas. Este tipo de maniquí sorprende porque es estático y, a menudo, está en un entorno o una situación inhabituales. Perturba pero no espanta, por lo que parecerá natural encontrarlo en Schulz. El escritor-dibujante polaco lo considera sin embargo menos como un objeto metafísico que como una especie de ídolo que sobrepasa la oposición entre lo vivo y lo inerte. Así, las pequeñas costureras de *Las tiendas de color canela* le sirven de vestales:

Por ellas llevada, una dama silenciosa entraba en la habitación, criatura de tela y de estopa con una bola de madera negra como cabeza. Aunque relegada en un rincón, entre la puerta y la estufa, esta divinidad tranquila se convertía en el ama de la situación. Sin moverse, vigilaba en silencio el trabajo de las jóvenes. Recibía con aire crítico y displicente sus esfuerzos por complacerla cuando se arrodillaban ante ella probándose tiras de tela hilvanadas de blanco. Servían con paciencia y atención a este ídolo sin voz que nada podía satisfacer. El moloch era inexorable —como sólo pueden serlo los molochs femeninos— y las mandaba siempre de vuelta al trabajo.

En su libro *Acontecimientos de la irrealidad inmediata* (1935), el rumano Max Blecher nos mostrará con la misma deferencia y sin miedo «una mujer de negro, con velos de luto.

Cosa extraña, la mujer no tenía cabeza. Los velos sí que estaban envueltos como alrededor de una cabeza, pero debajo no había más que un agujero vacío, una esfera hueca, hasta la nuca». Los maniquís de los escaparates expuestos a nuestra mirada a veces no tienen cabeza puesto que no piensan y sólo tienen que mantener una pose que realce las ropas muy reales que llevan. La realidad misma de estas ropas es la que los sitúa en las antípodas de las estatuas que, incluso policromadas, no dan lugar a engaño sobre ninguna de sus partes. Un maniquí con su ropa está más cerca de la pintura que de la escultura, más cerca del *tableaux vivant* que solía organizarse antiguamente, y aun antes: se disfrazaban entre amigos o con actores y se inmovilizaban en una pose que reconstituía una escena de un cuadro famoso o de una obra de teatro conocida. Algo de esto hay en las peripecias que desarrollan los maniquís de Schulz (pienso en particular en el episodio del archiduque Maximiliano en *Sanatorio bajo la Clepsidra*) y en los *tableaux vivants* descritos, dibujados, pintados, fotografiados o filmados por Pierre Klossowski. Ésta es la razón por la cual este escritor-artista que utilizaba siempre el mismo modelo no intercambiable, su esposa Denise, para encarnar a su personaje ficticio, Roberte, no podía sustituirla por una actriz. Por esta misma razón, en vez de esculturas que no pueden engañarnos sobre su materia, hubiera deseado maniquís de cera que imitan exactamente lo real. Esta casi-realidad del maniquí como trampantojo ha suscitado muchas fantasías: el pintor Oskar Kokoschka vivió un tiempo con una muñeca de tamaño humano a imagen de Alma Mahler, y Ramón Gómez de la Serna con una mujer de cera elegantemente vestida. A estas figuras fantásticas hay que añadir la galería de maniquís de la exposición internacional del surrealismo de 1938, que cada surrealista se complació en maquillar y vestir a su antojo. Más sistemática ha sido la exploración del potencial erótico del maniquí en Hans Bellmer (*Jeux de la poupée*), en Clovis Trouille o en Pierre Molinier, surrealistas de la retaguardia. Un pintor como Solana sabía todo esto, pero era más alusivo que ellos y por ello, quizás, más perturbador.

En su libro *La España negra* (1920), Solana destaca: «Nunca se puede reproducir la impresión de misterio que nos producen en los escaparates estos personajes que parecen muertos y que utilizan la misma ropa que se lleva en la vida corriente y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos». Más que las pinturas de cabezas y cuerpos artificiales rotos y desechados en los que Solana remite a situaciones de rechazo y de decadencia de la vida real, observemos una de sus *Vitrinas* (1910, Madrid, MNCARS). Los personajes bien vestidos de otra época parecen haber sido fijados mientras bailaban graciosamente. La ausencia de cabeza y brazos del personaje masculino sexualiza tanto más a los personajes femeninos de sonrisa fija, que exhiben sus brazos desnudos, una pierna coqueta o una punta de ropa interior de encaje. La ropa interior femenina convierte siempre un poco al que la mira en *voyeur*; lo cual es evidente en las artes visuales pero mucho menos en literatura: corsés y *guépières* de la Adèle de las «interminables *toilettes*» en Schulz, de Roberte ante su tocador en Klossowski. Cuando la frustración se introduce en el *voyeur*, exacerba en él un deseo de violentar. Y, si se trata de un maniquí, no hay riesgo:

En esta vida me queda —dice el narrador de *Acontecimientos en la irrealidad inmediata*— un deseo único y supremo: presenciar el incendio de un taller de cera, ver la fusión lenta y escabrosa de los cuerpos, mirar ensimismado torcerse, en sus cajas de cristal, la bellas piernas amarillas de la novia, apretando entre sus muslos una llama real que le quemara el sexo.

Y es efectivamente lo que verá el espectador del cortometraje *La lámpara*, de Roman Polanski, cuando el fuego devasta la tienda del reparador de muñecas y de marionetas. También es lo que se cree ver en la construcción *Étant donnés...* de Marcel Duchamp, donde, a través del agujero de una cerradura, se nos muestra un maniquí femenino desnudo que sujeta una lámpara encendida aunque yazca sobre el suelo.

Si el narrador de Schulz nunca siente esa violencia hacia las figuras de cera, es porque es un niño o, por lo menos, un hombre que ha conservado su mirada y su sensibilidad de niño. Al visitar el museo de las figuras de cera, el pequeño Józef siente piedad por esas criaturas y le parece «un abuso el obligarlas a quedarse hasta tan tarde en sus zócalos y sus sillas sobre los que se mantienen tiesos, con los pies enfundados en sus zapatos de charol, infinitamente distantes de su vida anterior, enteramente privados de memoria». El maniquí cuya cera de color imita casi a la perfección la carne y que además tiene verdaderos cabellos postizos, no engaña sin embargo al niño que lo ve sobre su zócalo o en un escaparate (y un molde de un hiperrealista americano en un museo tampoco consigue crear la ilusión). El maniquí de cera constituye para el niño una máquina de soñar. Si uno de los personajes se mueve, Józef sabe que es gracias a un mecanismo y sin embargo le parece más de verdad que la verdad. Es también lo que siente el joven héroe de Max Blecher, y que expresa de manera absolutamente schulziana:

Bajo la luz sombría de las lámparas de carburo me sentía verdaderamente vivir mi propia vida de una manera única, inimitable. (...) En el taller de cera, y sólo ahí, no había ninguna contradicción entre lo que hacía y lo que ocurría. Los personajes de cera eran las únicas cosas en el mundo que eran auténticas; ellos solos falsificaban la vida con ostentación; por su inmovilidad extraña y artificial, pertenecían al mundo real. El uniforme agujereado por balas y manchado de sangre del archiduque de Austria, su figura amarilla y triste, eran infinitamente más trágicos que cualquier muerte verdadera.

Hay que recordar que los talleres de figuras de cera, antaño mostrados en las ferias y hoy todavía en algunos museos, son una institución notable de la Belle Époque. Se pueden ver, por ejemplo, en muchos escritores de Europa central. En Bruno Schulz y en Max Blecher ocupan un lugar importante. El maestro del reino fantástico de *El otro lado*, la única novela de Alfred Kubin, resulta ser un maniquí animado. Antes de su *Golem*, Gustav Meyrink publicó *El gabinete de las figuras de cera* (1907), del que Paul Leni sacará una película con el mismo título (1924) donde pone en escena a algunos héroes siniestramente pintorescos de la historia, como el zar Iván el Terrible o Jack el destripador. Una vez hablado, el cine no renunciará sin embargo a los maniqués, cuyos gestos en suspenso le proporcionan una atmósfera y unos *tableaux vivants* sobrecogedores, desde *Carta de una desconocida* (1948) de Max Ophuls hasta *La hipótesis del cuadro robado* (1979) de Raúl Ruiz. Para nosotros, lectores y espectadores adultos, demasiado adultos, sólo son historias, sólo es cine. Es completamente diferente para cualquiera que sepa vivir en sueños como el pequeño Józef y sus amigos: «¿Alguna vez habéis oído, por la noche, los horribles gritos de esos muñecos de cera encerrados...?». ».

H O M E N A J E EN TRES TIEMPOS

SERGIO SANZ

¡SUSTO!

Poco me faltó para decirle a Monika, la persona que me ha dado la ocasión de figurar en esta exposición como remoto pariente espiritual de Bruno Schulz, que de escribir nada, apenas tres o cuatro líneas confusas acompañadas de algún que otro garabato. El lugar donde Monika Poliwka, la comisaria y organizadora de este evento, me confió esta responsabilidad –una concurrida exposición invadida por gentes de madera policromada–, no era el lugar adecuado para armar un escándalo, desplegando todo un arsenal de muecas autocompasivas. En sucesivos encuentros, me guardaría de dar rienda suelta a nuevos impulsos de inequívoco registro *ferdidurkiano*. Ha transcurrido el tiempo y todas mis inhibiciones han ido remitiendo casi por completo, barridas por un viento huracanado procedente del Este a su paso por Drohobycz.

BRUNO Y FRED

Años antes de descubrir a Bruno Schulz y otros centroeuropeos no menos interesantes, me tropecé casi accidentalmente con él y con los primeros indicios de lo que más adelante iba a convertirse en una pasión. Corrían los años ochenta por una pendiente ya inevitable, años de mucho trasnoche, mucho copeteo. Una revista cultural, muy de esa década, que más tarde cambió su registro hasta hacer *plop* y desaparecer, publicó un artículo muy interesante acerca de gente de letras aficionada al dibujo, en algunos casos sorprendentes, y en otros sencillamente superfluos, según mi opinión.

Algunos partían de conocimientos en artes plásticas y evolucionaron hasta convertirse en talentosos escritores, como Schulz. Otros, formados desde sus inicios en el campo literario, habían manifestado tardíamente una vocación artística oculta o adormecida. Dos caballeros de los que nunca antes había oído hablar, presentes en dicho artículo, centraron toda mi atención: Bruno Schulz y Alfred Kubin. El autor del artículo, cuyo nombre no logro recordar, hacía del primero una breve mención de su obra y vida al pie de la reproducción de una de sus «drapografías» o «raspograbados» más famosos, en el que aparece sujetando una corona en actitud servil y temerosa, observado a sus espaldas por dos nebulosos escépticos. La imagen llamó mi atención por su relación con los artistas de la nueva objetividad: Otto Dix, Rudolf Schlichter.

De modo un poco distinto, pero no menos emotivo, el segundo, apellidado Kubin («cubo»), atrajo también mi atención por una imagen esperpéntica realizada a la aguada.

En el año 98, Juan Manuel Bonet, que entonces dirigía el IVAM, organizó una exposición de Alfred Kubin que me perdí por culpa de una indisposición que sufrí horas antes de poder tomar el tren con destino a Perla. Raúl Eguizabal, Manolo Gulliver y Carlos García Alix partieron sin mí después de infructuosos intentos telefónicos para animarme a ir. Pero ¿en qué condiciones? ¿Sin haber podido conciliar el sueño durante toda la noche? ¿Y la humedad de Valencia...? Afortunadamente no me quedé sin mi trozo de pastel. En desagravio al estúpido contratiempo, mi buen amigo Manolo me trajo un ejemplar del catálogo de la exposición, que hoy guardo como si se tratase de un tesoro.

LAS TIENDAS

Años después de haber conocido a Bruno Schulz en su faceta artística, le tocó el turno a la literaria. Situaría este primer contacto en la librería de Manolo Gulliver allá por el año 97. El libro, *Sanatorio bajo la Clepsidra*, trece relatos conectados entre sí o una narración en trece partes, volumen que en su cubierta reproducía el mismo grabado visto años antes y que Manolo tenía en uno de los primeros libros con los que más de una vez me he tropezado. ¿Lo has seguido?, me preguntó Manolo con su peculiar manera de hablar. Le respondí que me sonaba vagamente y él entendió que mentía. En seguida, me habló de otro relato, «Las tiendas de color canela», y no de *canela fina*, que había leído años atrás en una edición de Seix-Barral de principios de los setenta, haciendo especial hincapié en la ilustración de portada: un caballito de madera en el escaparate de una tienda. Le pregunté si tenía algún ejemplar, pero me respondió que no. Le compré *Sanatorio* por un precio módico.

A pesar de ser buena la traducción de *Sanatorio bajo la Clepsidra*, cuando lo leí no me conmovió demasiado, debido en parte a la bazofia retroalimentaria en la que por aquel entonces estaba sumido hasta las rodillas o más. Unas literaturas patrias de autores semiolvidados cuyos libros, sólo localizables en librerías de lance, leíamos un

reducido número de personas. Por suerte, esta infección literaria desapareció poco después al irrumpir de manera fortuita una oleada de escritores procedentes de Centroeuropa y a lomos de unas editoriales maravillosas: Acantilado, Letra Minúscula, Maldoror, Valdemar y Siruela, vieja conocida mía, en la que después de sacudirme el polvo de lo cutre leí la obra completa de Bruno Schulz, en la que paulatinamente fui entrando con renovados estímulos hasta el día de hoy, en que ya puedo saborearla como un manjar.

A Franz Kafka, padre de todos los Brunos.

BRUNO
SCHULZ
OBRAS



EL LIBRO IDÓLATRA

Autorretrato con la camisa abotonada hasta el cuello, ca. 1933

Lápiz de color sobre papel. 13,5 x 11 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



1. Cubierta principal, ca. 1922

Ilustraciones de figuras masculinas sobre el fondo de la Torá e inscripción:
«EL LIBRO IDÓLATRA/ 19 GRABADOS ORIGINALES/ DE BRUNO SCHULZ»
Tinta y pluma sobre cartón. 32 x 25,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



2. Dedicatoria (Introducción), ca. 1922

Firmado a lápiz (*na podkładach*) en el margen inferior derecho del grabado: «Bruno Schulz»

Cliché-verre. 13,3 x 17,7 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



3. Mujer con azote y dos hombres arrodillados y desnudos [escena con autorretrato], 1920

Firmado en el margen inferior derecho: «20 IV 1920 Bruno Schulz»
Acuarela y guache sobre cartón. 25,5 x 25 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



4. Undula entra en la noche, 1920-1922

Firmado a lápiz sobre passe-partout y debajo del grabado: «Bruno Schulz 21»

Cliché-verre. 11,6 x 8,4 cm

Museo Nacional de Varsovia



5. Susana y los viejos, ca. 1920

Cliché-verre. 23 x 17 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



6. La fiesta de los idólatras, 1920-1922

Firmado a lápiz sobre passe-partout y debajo del grabado: «Bruno Schulz 21»
Cliché-verre. 8,6 x 11,7 cm
Museo Nacional de Varsovia



7. Sementales y eunucos, 1920-1922

Cliché-verre. 15,5 x 23 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



8. La fiesta de la primavera, ca. 1922

Firmado a lápiz (*na podkładach*) en el margen inferior derecho del grabado: «Bruno Schulz»

Cliché-verre. 12,1 x 16,7 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



9. La ciudad encantada II, 1920-1922

Cliché-verre. 16,3 x 22,1 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



10. La infanta y sus enanos, ca. 1922

Firmado a lápiz (*na podkładzie*) en el margen inferior derecho del grabado: «Bruno Schulz»

Cliché-verre. 17,6 x 12,5 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



11. Cuento inmemorial, 1920-1922

Cliché-verre. 16,3 x 22,1 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



12. El banco, 1921

Firmado a lápiz (*podkład*) en el margen inferior derecho del grabado: «Bruno Schulz/ 1921», a la izquierda del título «ławka» (El banco)

Cliché-verre. 13 x 18,1 cm sobre base de cartón de 36 x 27 cm

Museo Nacional de Varsovia



13. La tribu de los parias, ca. 1922

Firmado a lápiz (*na podkładzie*) en el margen inferior derecho del grabado: «Bruno Schulz»
Cliché-verre. 8,5 x 11,6 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



14. Undula una vez más, 1920-1922

Firmado a lápiz en el margen inferior izquierdo: «Jeszcze raz Undula», y en el margen inferior derecho: «Bruno Schulz»
Cliché-verre. 9,5 x 15 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



15. La bestia, 1920-1922

Firmado a lápiz en el margen inferior izquierdo: «Bestie», y en el margen inferior derecho: «Bruno Schulz»
Cliché-verre. 22,3 x 17 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



16. La procesión, 1920-1922

Firmado en el margen inferior izquierdo: «Schulz», y a lápiz en el margen izquierdo: «Procesja», y en el derecho: «Bruno Schulz»
Cliché-verre. 17,7 x 23,2 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



17. Los peregrinos, 1920-1922

Firmado a lápiz en el margen inferior izquierdo: «Pielgrzymi II», y en el margen derecho: «Bruno Schulz»
Cliché-verre. 16,7 x 23 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



18. Escena alrededor de la mesa. Grupo de tres personas, 1924

Firmado a lápiz en el margen inferior izquierdo: «Pani Hannie Drochockiej» (Para la señora Hanna Drohocka); firmado con tinta en el margen inferior derecho: «Bruno Schulz/ 1924»

Guache y sepia sobre cartón. 16,6 x 22,6 cm

Museo Nacional de Varsovia



19. El libro idólatra (I), 1920-1922

Impresión de prueba sin cortar
Cliché-verre. 12,5 x 17,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

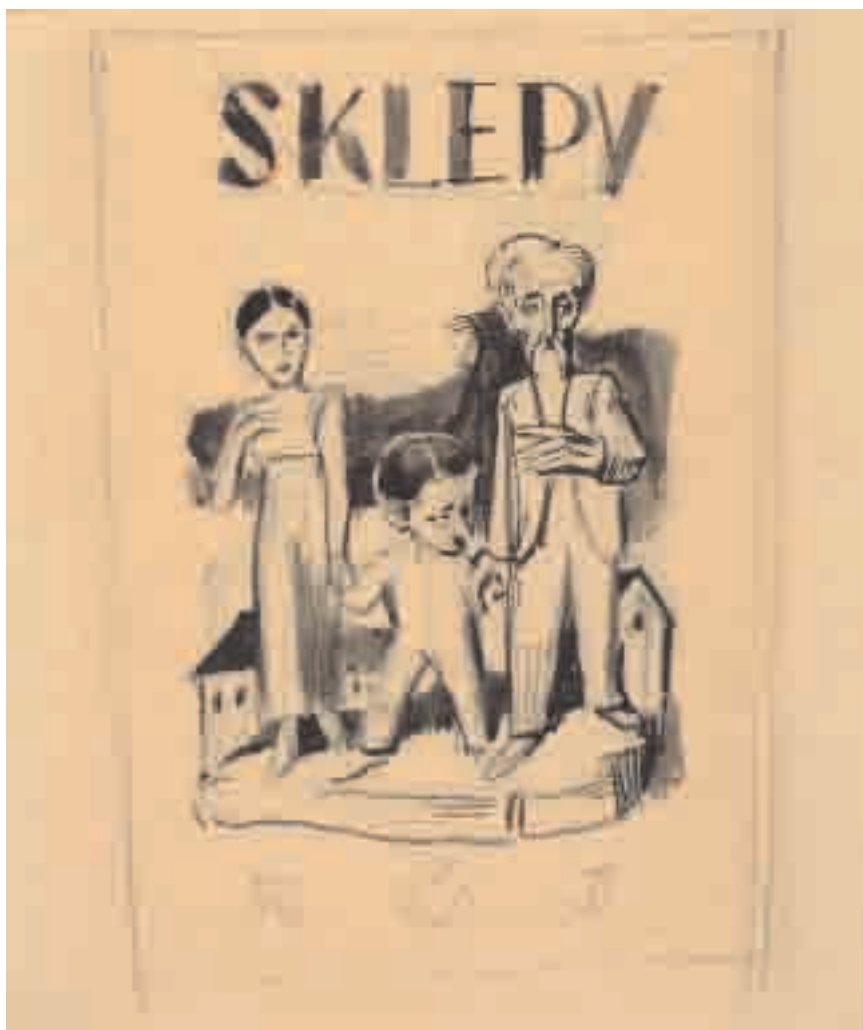


LAS TIENDAS DE COLOR CANELA

Autorretrato y la silueta de un hombre, ca. 1933

Lápiz sobre papel. 20,5 x 19,5 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



20. Una mujer, Jakub y el pequeño Józef [Proyecto de sobrecubierta], ca. 1933

Lápiz, tinta y pincel sobre papel. 19,5 x 16,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



21. Los padres de la ciudad. Los hombres de la Gran Asamblea, a. 1934

Ilustración para el relato «La noche de la gran estación»

Firmado en el margen inferior derecho: «Bruno Schulz»

Tinta sobre papel de calco. 16 x 24 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



22. Coche de punto cubierto de dos caballos atravesando la ciudad por la noche, a. 1933
Ilustración para el relato «La calle de los Cocodrilos»
Lápiz sobre papel. 19,3 x 27,4 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



23. Chico con un perro en la ventana [Retrato del sobrino del artista Ludwik Hoffman], ca. 1933

Ilustración para el relato «Nemrod»

Lápiz y tinta sobre papel. 16,8 x 12,8 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



24. Los viejos hasídicos en una calle de la ciudad, ca. 1930

Lápiz sobre papel. 15 x 20 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

WITOLD GOMBROWICZ

FERDYDURKE



R O J

SANATORIO BAJO LA CLEPSIDRA

Sobrecubierta de la primera edición de *Ferdydurke* de W. Gombrowicz, 1938

Sobrecubierta suelta

Editorial Rój, Varsovia

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



25. Józef con una maleta sobre un fondo con tren [Cubierta de la primera edición], 1937

Sobrecubierta suelta. 20,5 x 14,5 cm

Editorial Rój, Varsovia, 1937

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

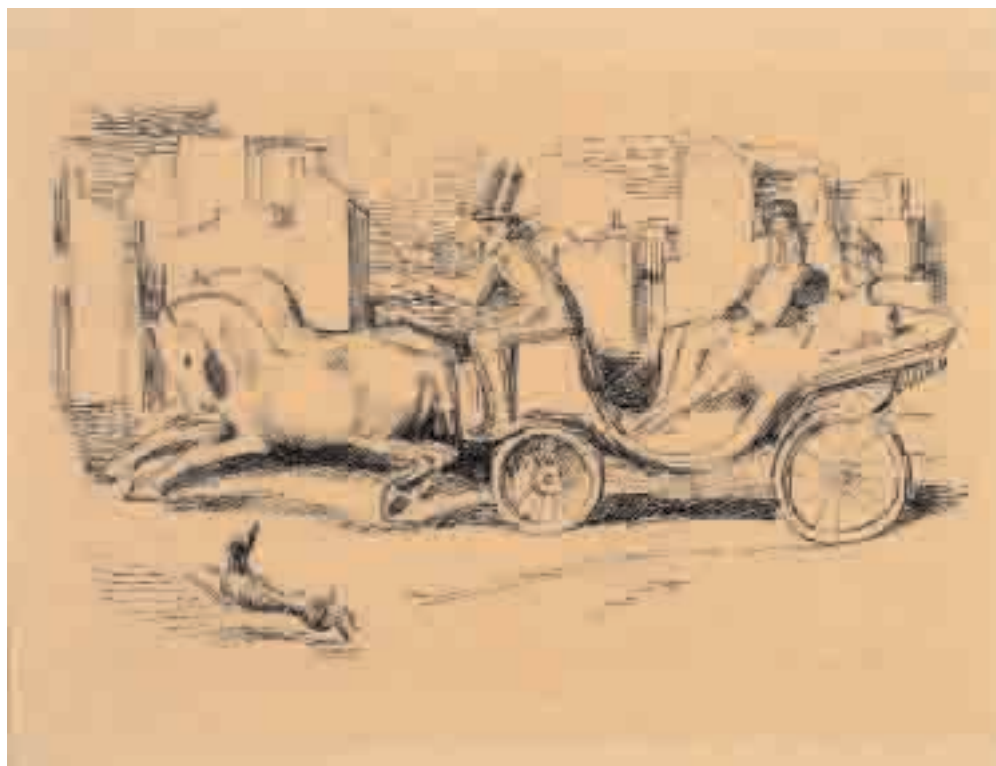


26. Lectura del Libro – Dos chicos ante un Libro abierto, a. 1933

Ilustración para el relato «El libro»

Lápiz sobre papel. 14 x 16,5 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



27. Bianka con su padre en el coche de punto, ca. 1937

Ilustración para el relato «La primavera»

Tinta sobre papel. 15,5 x 19,8 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



28. Józef y Rudolf con unos amigos sentados sobre la barra del vestíbulo, ca. 1936

Boceto de ilustración para el relato «La primavera»
Lápiz, lápiz de color y tinta sobre papel. 16,5 x 20,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



29. Bianka de paseo con su institutriz y dos chicos avergonzados: Józef y Rudolf, a. 1936

Boceto de ilustración para el relato «La primavera»

Lápiz y tinta sobre papel. 16 x 20,3 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



30. Józef con Jakub y los terroristas [autorretrato y retrato de su padre], a. 1936

Ilustración para el relato «Sanatorio bajo la Clepsidra»

Tinta y papel de calco. 15 x 23,5 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



31. Ataque a la villa de Blanka [Instrucción militar], 1937

Ilustración para el relato «La primavera»
Firmado a lápiz en el margen inferior derecho: «Schulz/ 1937»
Tinta sobre papel crema. 15 x 16,7 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



32. Conversación de Józef [autorretrato] con el doctor Gotard, ca. 1937

Ilustración para el relato «Sanatorio bajo la Clepsidra»

Tinta sobre papel de calco. 17,5 x 19 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



33. Vehículo refractor astronómico, ca. 1936

Ilustración para el relato «Sanatorio bajo la Clepsidra»
Firmado a lápiz en el margen inferior derecho: «Schulz/ 1937»
Tinta sobre papel de calco. 14,5 x 18,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



34. Mujeres sentadas en un sofá con la figura de un hombre-perro arrodillado delante de ellas y monstruos zoomórficos al fondo, a. 1937

Boceto

Lápiz sobre papel. 14,7 x 17,3 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



35. Grupo de siluetas desnudas junto a una mesa, a. 1937

Tinta sobre papel de calco. 16,5 x 23 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



36. El pensionista y los chicos, a. 1937

Ilustración para el relato «El pensionista»
Tinta sobre papel de calco. 12,8 x 16,8 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



37. Józef [autorretrato] y el doctor Gotard de paseo, a. 1937

Ilustración para el relato «Sanatorio bajo la Clepsidra»
Tinta sobre papel de calco. 15 x 15,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



38. Józef junto a la cama de su padre enfermo, 1926

Firmado en el margen inferior derecho: «BrunoSchulz/ 1926»

Tinta sobre papel. 14,5 x 16,5 cm

Instituto de Historia Judía, Varsovia



39. Organillero en el patio, 1936

Ilustración para el relato «El libro»
Firmado en el margen inferior derecho: «Bruno/ Schulz/ 1936»
Tinta sobre papel. 16,9 x 19,9 cm
Instituto de Historia Judía, Varsovia



40. Los viejos desnudos y un cóndor, ca. 1930

Lápiz sobre papel. 14,5 x 19 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



41. Hasídicos junto al pozo. Esperando al Mesías, ca. 1934

Ilustración para el libro perdido *El Mesías*
Tinta sobre papel de calco. 13,6 x 19,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



ESCENAS IDÓLATRAS

Autorretrato junto al tablero de dibujo, 1919

Firmado en el margen inferior derecho: «Bruno Schulz/ 1919»

Lápiz sobre papel. 43 x 29,5 cm

Instituto de Historia Judía, Varsovia



42. Adoración de un zapato de señora. Tres mujeres sentadas en un sofá y un hombre [autorretrato] arrodillado delante de un zapato de señora, ca. 1936

Lápiz sobre papel. 19 x 22,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



43. Venus y Amor. Una mujer tumbada y Amor con un espejo a sus pies, a. 1933

Firmado en el margen inferior derecho: «Bruno Schulz»

Lápiz sobre papel. 19,3 x 29 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia





44. Mujeres sádicas, 1919

Firmado en el margen inferior derecho: «Bruno/ Schulz/ 1919»
Lápiz sobre papel. 28 x 40 cm
Instituto de Historia Judía, Varsovia



45. Escenas en la mesa. Mujeres juguetonas, 1916

Firmado en el lado derecho, abajo: «Bruno Schulz 1916»

Tinta lavada sobre papel

Instituto de Historia Judía, Varsovia



46. Tres mujeres sentadas en un sofá y un hombre-perro reptando delante de ellas, a. 1933

Lápiz sobre papel. 17,5 x 22,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

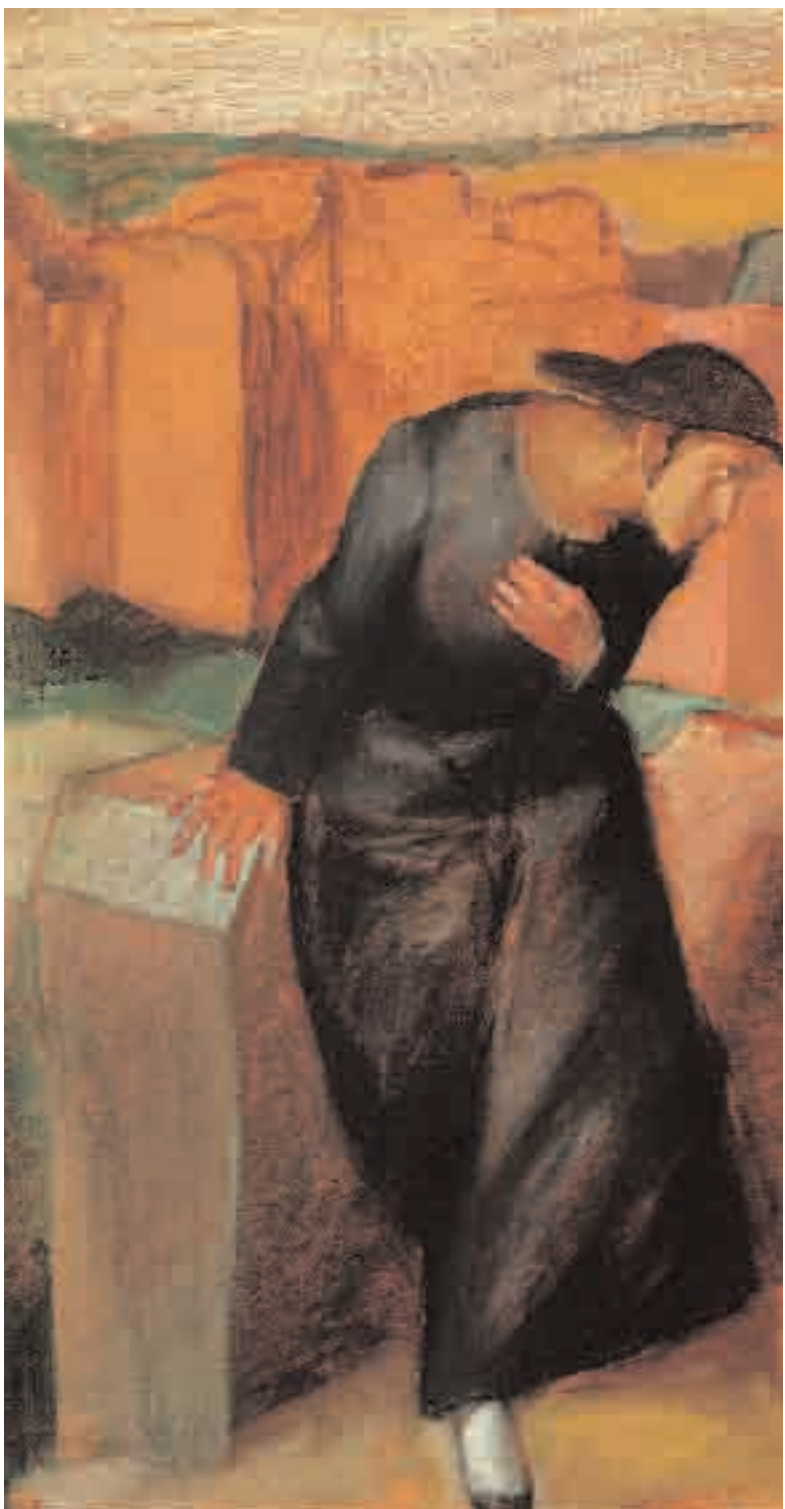


ENCUENTROS

Autorretrato, ca. 1933

Lápiz sobre papel. 11,5 x 9,8 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



47. Encuentro. En la escena, dos siluetas de mujer y un joven rabino en la calle de la ciudad, 1920

Firmado en medio y en el margen inferior:
«najdroższemu Staszewi (a mi querido Staszek) 15 VII 1921/ borrado/ Bruno»
Óleo sobre cartón. 53,5 x 70 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz,
Varsovia





48. Józef [autorretrato] con bastón en la mano y una mujer con perro a su lado en la calle de la ciudad, a. 1937

Boceto de ilustración para el relato «Sanatorio bajo la Clepsidra»

Lápiz sobre papel. 20,3 x 16,3 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



49. Un grupo de transeúntes en la calle de la ciudad. En primer plano dos mujeres con zapatos de tacón, perro y Józef [autorretrato], ca. 1933

Lápiz sobre papel. 15,5 x 20 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

O T R A S
O B R A S



WOJCIECH WEISS
Demonio (en cafetería), 1904
Óleo sobre lienzo. 65 x 95 cm
Museo Nacional de Cracovia



WOJCIECH WEISS
Composición (Pasión), 1899

Lápiz, lápiz de color y acuarela sobre papel. 22,5 x 31 cm
Colección privada



WOJCIECH WEISS
Vampiro, 1899

Lápiz de color y carbón sobre papel. 30 x 22 cm
Colección privada



WOJCIECH WEISS
Composición satánica, 1899

Lápiz y acuarela sobre papel. 31,8 x 22,5 cm
Colección privada



WOJCIECH WEISS
Esbozo para el cuadro «Autorretrato con manzana», 1897

Acuarela sobre papel. 31,7 x 45 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



WITOLD WOJKIEWICZ
Importuno, 1906

Tinta y pluma sobre papel. 15,8 x 9,5 cm
Museo Nacional de Varsovia



WITOLD WOJTKIEWICZ
Fiesta, 1906

Acuarela sobre papel. 31 x 47 cm
Museo Nacional de Varsovia

**WITOLD WOJTKIEWICZ**

Comitiva de la princesa (del ciclo Ceremonias II), 1908

Tinta y pluma sobre papel. 20,2 x 26,7 cm

Museo Nacional de Varsovia



WITOLD WOJTKIEWICZ
Delante del teatrillo (Circo), 1906-1907
Óleo sobre lienzo. 99,5 x 105,5 cm
Museo Nacional de Varsovia

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ****Composición figurativa, 1914**

Carboncillo sobre papel. 48 x 63,2 cm
Museo Nacional de Varsovia

Composición simbólica, 1914

Carboncillo sobre papel. 48 x 63,2 cm
Museo Nacional de Varsovia



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
Composición, 1917

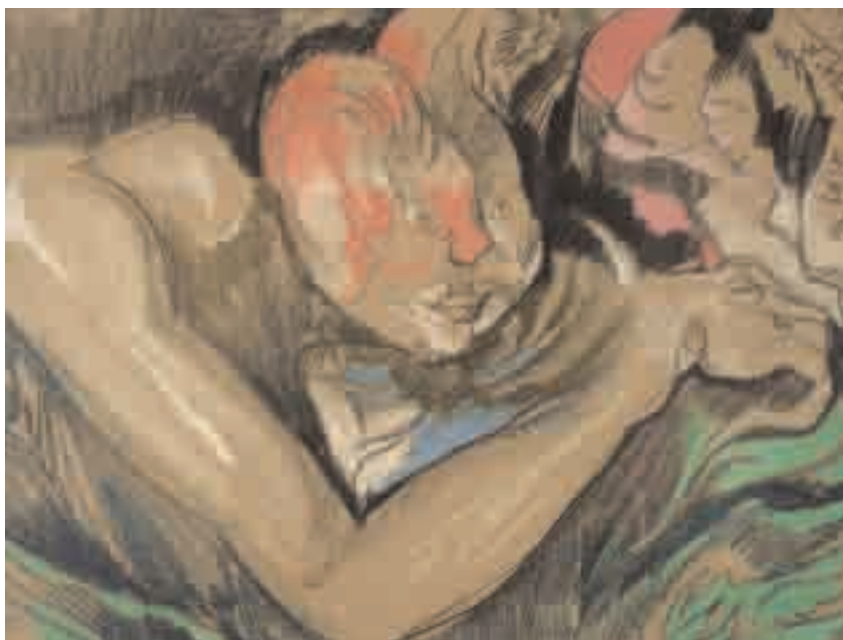
Pastel sobre papel. 47 x 67,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia





STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
La tentación de san Antonio II, 1921-1922

Temple sobre lienzo. 72,5 x 142,5 cm
Museo Nacional de Cracovia



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
Hurys, 1918

Pastel sobre papel. 49 x 56 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia



JAN LEBENSTEIN

L'inassouissement (Insaciabilidad), 1969

Tinta lavada sobre papel. 48,2 x 64,6 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

**FRANCISCO DE GOYA**

«Están calientes» (Los Caprichos, estampa 13), 1799

Aguafuerte y aguatinta bruñida. 21,9 x 15,3 cm

Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



FRANCISCO DE GOYA

«¡Qué sacrificio!» (Los Caprichos, estampa 14), 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca. 20,3 x 15,2 cm
 Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**FRANCISCO DE GOYA**

«Bien tirada está» (Los Caprichos, stampa 17), 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo. 21,9 x 15,3 cm

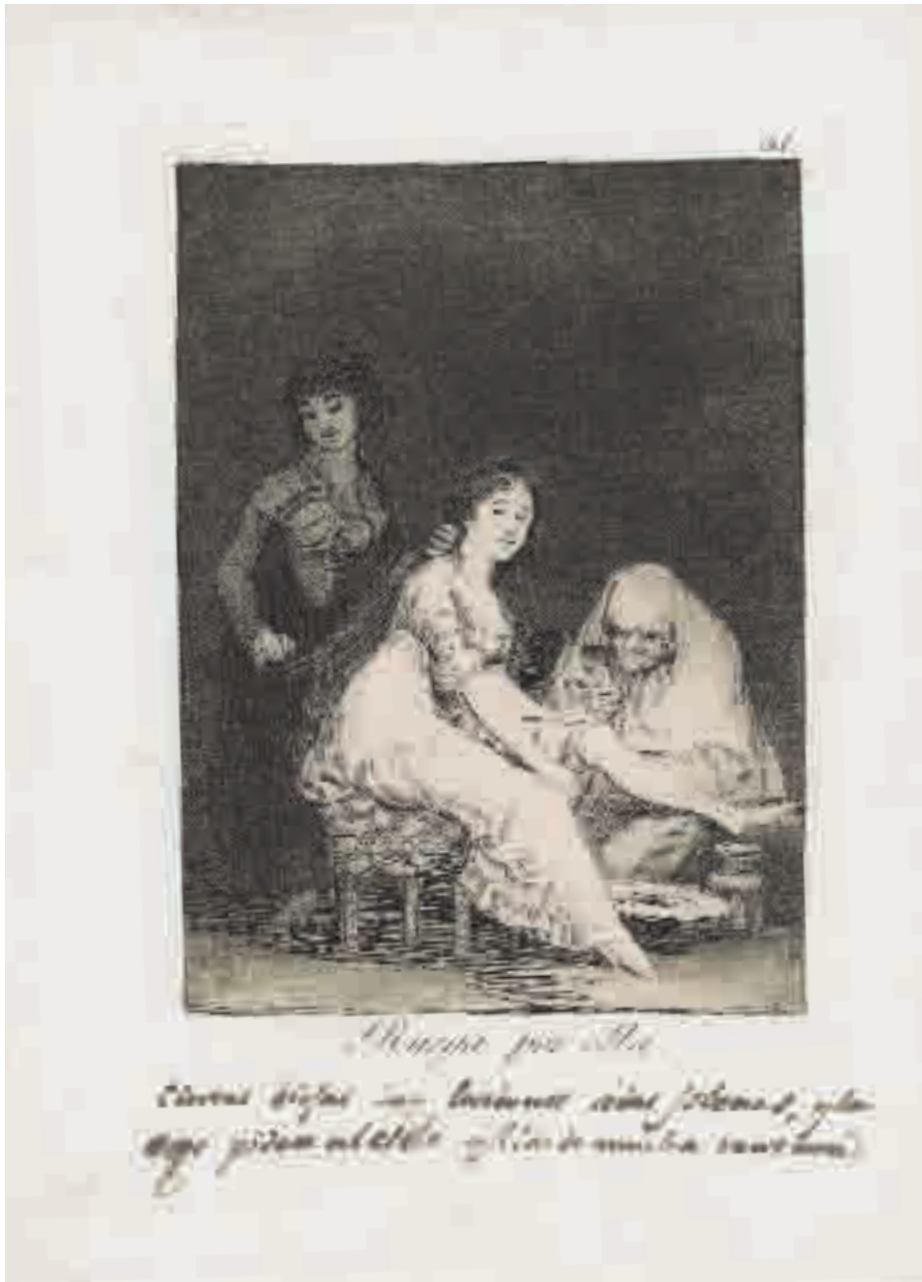
Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



FRANCISCO DE GOYA

«¿Quién más rendido?» (Los Caprichos, estampa 27), 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca. 19,8 x 15,1 cm
 Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**FRANCISCO DE GOYA****«Ruega por ella» (Los Caprichos, stampa 31), 1799**

Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo. 21,9 x 15,2 cm
 Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



FRANCISCO DE GOYA

«Volaverunt» (Los Caprichos, estampa 61), 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca. 21,9 x 15,2 cm
Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**FRANCISCO DE GOYA**

«Lealtad» (**Los Disparates, stampa 17**), 1816-1823

Aguafuerte, aguafinta bruñida. 24,6 x 35,8 cm

Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



**FÉLICIEN ROPS**

Las diabólicas. La cortina carmesí, 1874

Heliograbado retocado. 28,5 x 20 cm

Collection Musée Félicien Rops, Province de Namur



FÉLICIEN ROPS

Las diabólicas. La cortina carmesí, 1874

Heliogravado retocado. 28,5 x 20 cm
Collection Musée Félicien Rops, Province de Namur



FÉLICIEN ROPS
Pornokratés, 1896

Grabado en color realizado por Albert Bertrand. 67,5 x 44,5 cm
Collection Musée Félicien Rops, Province de Namur



FÉLICIEN ROPS
Detritus humano

Heliograbado. 20 x 12,5 cm
Collection Musée Félicien Rops, Province de Namur

**MAX KLINGER**

Carpeta de diez grabados Vom Tode [Sobre la Muerte], 1897

1.Noche

Aguafuerte y aguatinata. 38 x 40 cm

Galería La Caja Negra



MAX KLINGER

Carpeta de diez grabados Vom Tode [Sobre la Muerte], 1897

6. Herodes

Aguafuerte y aguainta. 38 x 28 cm

Galería La Caja Negra

**MAX KLINGER**

Carpeta de diez grabados Vom Tode [Sobre la Muerte], 1897

7. Campesino

Aguafuerte y aguatina. 28 x 37 cm

Galería La Caja Negra



MAX KLINGER

Carpeta de diez grabados Vom Tode [Sobre la Muerte], 1897

8. En la vía

Aguafuerte y aguatinta. 38 x 28 cm

Galería La Caja Negra

**MAX KLINGER**

Carpeta de diez grabados Vom Tode [Sobre la Muerte], 1897

10. Muerte redentora

Aguafuerte y aguatinata. 38 x 40 cm

Galería La Caja Negra



GEORGE GROSZ

De la Carpeta Ecce Homo, 1921

4. Ecce Homo

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm

Colección Marco Pinkus, IVAM

**GEORGE GROSZ**

De la Carpeta *Ecce Homo*, 1922

7. Fuerza y gracia

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm

Colección Marco Pinkus, IVAM



GEORGE GROSZ

De la Carpeta Ecce Homo, 1922

11. Dedicado al profesor Freud

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm

Colección Marco Pinkus, IVAM

**GEORGE GROSZ**

De la Carpeta Ecce Homo, 1922

15. Antes de salir el sol

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm

Colección Marco Pinkus, IVAM

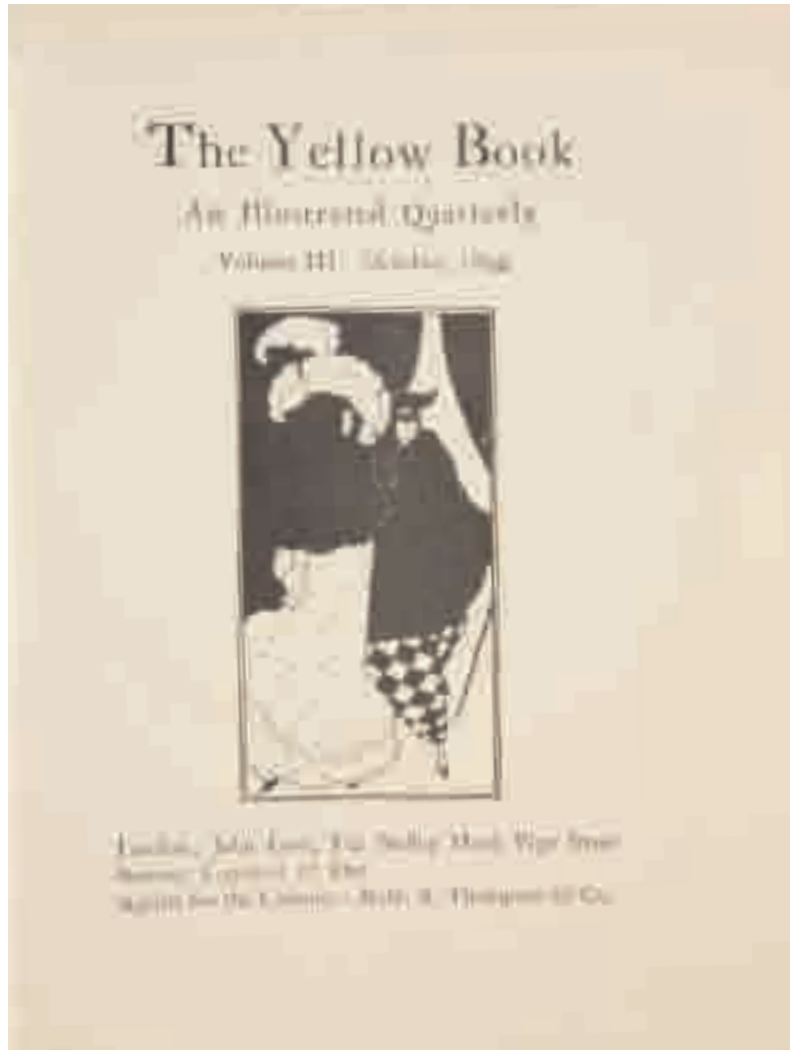


AUBREY BEARDSLEY
The Yellow Book. Volumen I
Pieza nocturna, abril de 1894, Londres
Colección particular, Madrid



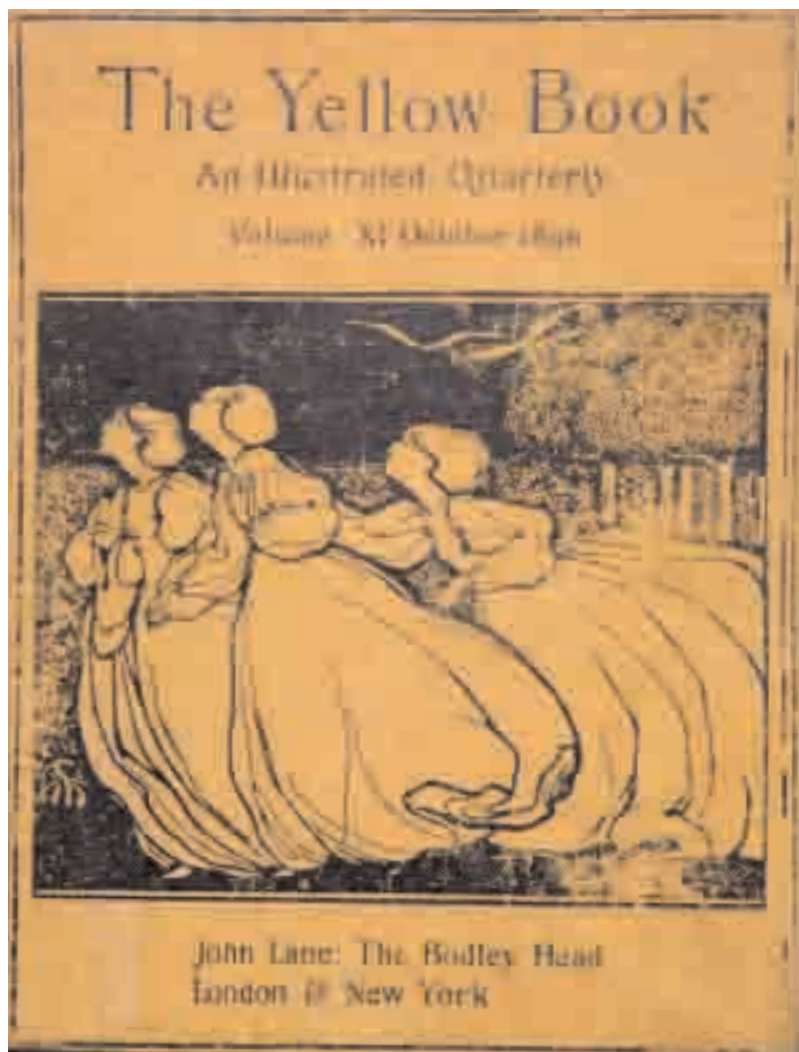
AUBREY BEARDSLEY
The Yellow Book. Volumen II

Comedia ballet de marionetas, julio de 1894, Londres
Colección particular, Madrid



AUBREY BEARDSLEY
The Yellow Book. Volumen III

Portada del volumen III, octubre de 1894, Londres
Colección particular, Madrid

**AUBREY BEARDSLEY**

The Yellow Book. Volumen XI

Cubierta del volumen XI, octubre de 1896, Londres
Colección particular, Madrid

DOCUMENTOS

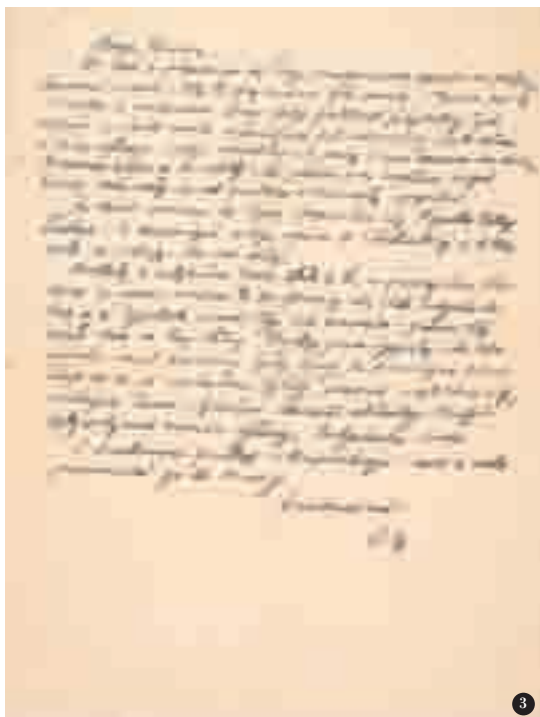


1



2

- 1 Contrato entre la Editorial Rój y Bruno Schulz, 23 de enero de 1937. Texto mecanografiado, 1 hoja. 28,7 x 21,3 cm. Propiedad de A. Sandauer.
- 2 Fotografía de Józefina Szelińska en la playa de Jastarnia, ca. 1937. 6,5 x 8,5 cm. Propiedad de A. Sandauer.
- 3 Carta de Witold Gombrowicz a Bruno Schulz, sin fecha. 27 x 21 cm. Propiedad de A. Sandauer.
- 4 Carta de Witold Gombrowicz a Bruno Schulz, enero de 1938. 27 x 21 cm. Propiedad de A. Sandauer.



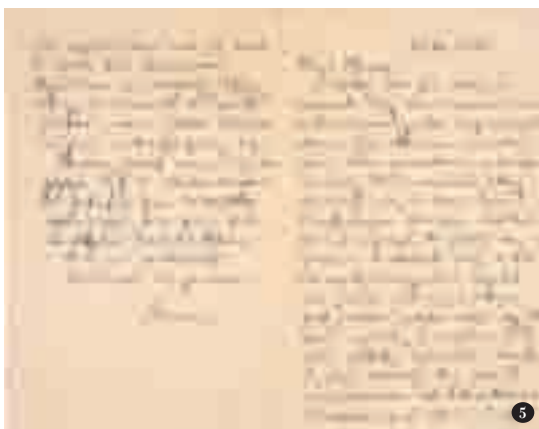
3



4

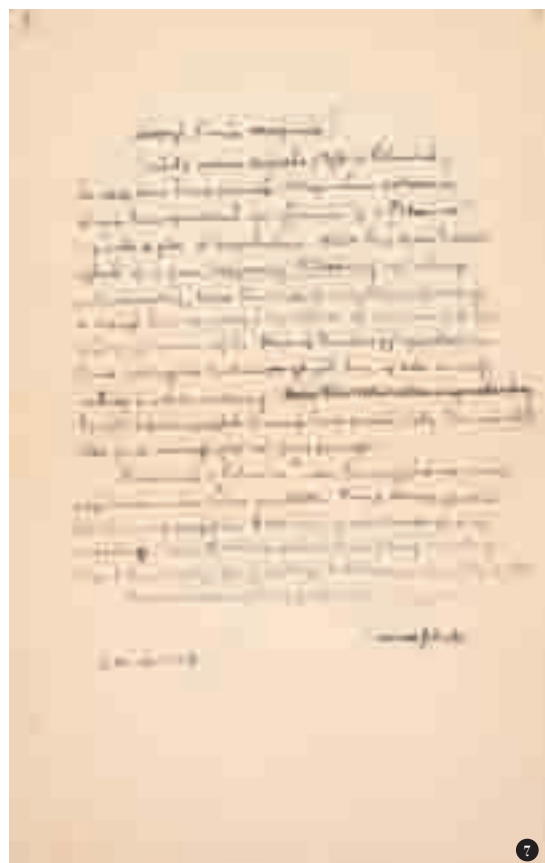
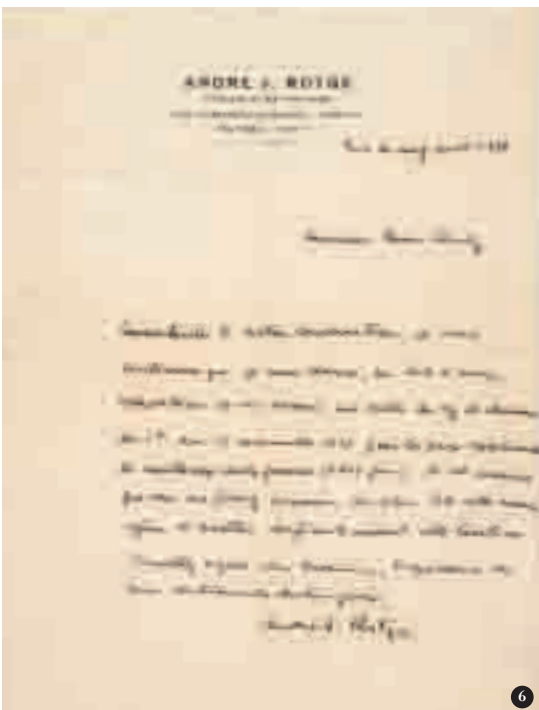


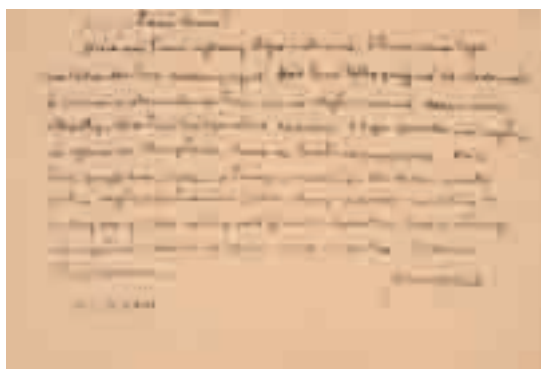
5 Carta de Romana Halpern a Bruno Schulz, 23 de junio de 1938. Manuscrito en pliego de dos hojas. 20 x 12 cm. Propiedad de A. Sandauer.



6 Carta de André J. Rotgé a B. Schulz, 5 de agosto de 1938. 26,8 x 20,8 cm. Propiedad de A. Sandauer.

7 Carta de Bruno Schulz a Marian Jachimowicz, 1939. Museo de la Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia. Traducción en página 177.





- 8 Carta de Bruno Schulz a Anna Plockier, 1941.
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.
Traducción en página 177.
- 9 Carta de Bruno Schulz a Anna Plockier, 1941.
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.
Traducción en página 178.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The text is dense and written in a cursive script. It begins with a salutation and contains several paragraphs of text. The paper is aged and yellowed.

10 Carta de Bruno Schulz a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, 1934. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

11 Carta de Bruno Schulz a Romana Halpern, 1936. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia. Traducción en página 178.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The text is dense and written in a cursive script. It begins with a salutation and contains several paragraphs of text. The paper is aged and yellowed.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The text is dense and written in a cursive script. It begins with a salutation and contains several paragraphs of text. The paper is aged and yellowed.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The handwriting is dense and cursive. At the top, there is a small circular stamp or mark. The text is written on a light-colored paper with some faint lines.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The handwriting is dense and cursive. At the top, there is a small circular stamp or mark. The text is written on a light-colored paper with some faint lines.

12 Carta de Bruno Schulz a Romana Halpern, 1938.
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.
Traducción en página 179.

13 Carta de Witold Gombrowicz a Bruno Schulz, 1938.
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The handwriting is dense and cursive. At the top, there is a small circular stamp or mark. The text is written on a light-colored paper with some faint lines.

Handwritten text in Polish, likely a letter. The handwriting is dense and cursive. At the top, there is a small circular stamp or mark. The text is written on a light-colored paper with some faint lines.

CORRESPONDENCIA (SELECCIÓN)

Carta de Bruno Schulz a Stanislaw Ignacy Witkiewicz

Comencé a dibujar hace mucho tiempo: la historia de mi vocación se pierde en una especie de bruma mitológica. Yo todavía no sabía hablar cuando ya cubría de garabatos papeles y márgenes de periódicos; ya esos primeros intentos despertaron la atención de mi entorno. Al comienzo yo sólo dibujaba coches de caballos. Viajar en calesa me parecía un acontecimiento de la más alta importancia, cargado de todo un simbolismo secreto. Cuando tenía seis o siete años, volvía una y otra vez a mis dibujos la imagen de una calesa que, con la capota alzada y las linternas encendidas, salía de un bosque nocturno. Esa imagen pertenece al caudal fijo de mi imaginación, es una especie de centro de gravedad de innumerables vías que —ramificándose— van en las direcciones más diversas y se pierden en alguna parte en el infinito. Hasta hoy, aún no he agotado su contenido metafísico. La visión de un caballo de tiro no ha perdido para mí su poder de fascinación, continúa siendo turbadora. Su anatomía esquizoide, con todas las extremidades llenas de ángulos, nudos y prominencias, parece haber sido detenida en su desarrollo, cuando la misma intentaba desarrollarse y ramificar. La calesa es también una creación esquizoide, salida del mismo principio anatómico: una estructura fantástica, fuertemente membrada, hecha de chapas curvadas como aletas, de cuero equino y enormes ruedas tintineantes.

No sé cómo llegamos en la infancia a ciertas imágenes cuya significación —en adelante— será para nosotros decisiva. Desempeñan el mismo papel que los filamentos sumergidos en una solución química, en torno a las cuales se cristaliza para nosotros el sentido del mundo. Entre esas imágenes primordiales, la de más vivo recuerdo es la de un niño llevado por su padre a través de un vasto espacio nocturno y dialogando con las tinieblas. El padre lo abraza contra él, lo mantiene prisionero entre sus brazos, lo protege de la violencia del elemento cuyo incesante parloteo le aturde; pero, para el niño, esos brazos son transparentes, la noche

los traspasa y, a través de las caricias del padre, continúa oyendo esas terribles palabras de persuasión. Entonces, cansado de luchar, abrumado por la fatalidad, responde con un trágico abandono a las interrogaciones de la noche, ineluctablemente sometido al vasto elemento del que nadie puede escapar.

Hay temas que de alguna manera nos están predestinados, que parecen haber sido preparados expresamente para nosotros y nos esperan en el umbral mismo de la vida. Así es como a la edad de ocho años percibía la balada de Goethe, con toda su metafísica. Aun comprendiendo sólo a medias el alemán, podía sin embargo coger, o al menos presentir el sentido, y, turbado hasta lo más hondo, lloraba cálidas lágrimas cuando mi madre me la leía.

Estas imágenes son en sí mismas todo un programa; son las que constituyen el capital fijo de nuestra alma: un capital que se acumula en nosotros muy pronto, bajo la forma de presentimientos y sensaciones sólo en parte conscientes. Me parece que después, durante toda la vida, lo único que hacemos es interpretar esas visiones, intentar sacar a la luz la totalidad de las significaciones que encubren para nosotros y de filtrarlas tanto como sea posible a través de todo el alcance de nuestro intelecto. Esas primeras imágenes le imponen al artista límites que son los de su creatividad. Su obra nace de esas premisas. Después no descubre nada nuevo, sólo intenta comprender cada vez mejor el secreto que le ha sido confiado en el origen; su obra es una incesante exégesis, un comentario a ese único versículo que le ha sido otorgado al principio. Por lo demás, el arte no resuelve completamente este enigma; será siempre una parte del misterio. El nudo que ha servido para anudar el alma no es un falso nudo que se deshace al tirar por uno de sus cabos: al contrario, lo que hace es cerrarse aún más. Nosotros lo manipulamos, seguimos el curso de los hilos, buscamos su fin y el arte nace de esas manipulaciones.

A la pregunta de si se manifiesta la misma trama en mis dibujos y en mi prosa, responderé afirmativamente. No son más que capas separadas de la misma realidad. El material, la técnica, desempeñan aquí un papel selectivo. Por razones

de orden técnico, el dibujo le impone al artista límites más estrechos que la escritura. Eso es por lo que creo haberme expresado más plenamente en la prosa.

¿Podría interpretar en el plano filosófico la realidad que se expresa en *Las tiendas de color canela*? Esa es otra pregunta a la que más bien no quisiera responder. Creo que racionalizar la visión de las cosas contenidas en una obra de arte es algo así como querer desenmascarar a los actores de un drama: eso no conduce más que a interrumpir el juego y empobrecer la problemática de la obra. Sin embargo, el arte no es un logogrifo cuya llave esté escondida en algún lugar, y la filosofía no es un medio para resolver ese logogrifo. La diferencia entre los dos es más profunda todavía. El cordón umbilical que une la obra de arte a la totalidad de nuestra problemática no ha sido cortado, la sangre del misterio continúa circulando ahí libremente, venas y arterias van a perderse en la noche circundante para volver a regresar, cargadas de fluido tenebroso. La interpretación filosófica sólo nos da una especie de preparado anatómico desgajado del conjunto de la problemática. No obstante, a veces me pregunto a qué se parecería —bajo una forma discursiva— el credo filosófico de *Las tiendas de color canela*. El trámite consistiría sin duda en intentar describir la realidad específica de la obra más que en esforzarse por justificarla.

Las tiendas de color canela dan una cierta receta de la realidad, postulando un género particular de sustancia. La sustancia de esa realidad está en estado de perpetua fermentación, se caracteriza por su ebullición continua, por la vida secreta que la habita. No hay objetos muertos, duros o limitados. Deforma y dilata cualquier cosa más allá de sus límites, no adopta una cierta forma más que para abandonarla a la primera ocasión. Un principio particular se manifiesta en los hábitos y maneras de ser de esta realidad: es el principio de la mascarada universal. La realidad sólo asume ciertas formas de apariencia; es para ella una broma, una simple diversión. Se es hombre o cucaracha, pero esta forma no alcanza al ser en profundidad, no es más que un papel momentáneo, una especie de corteza superficial de la que uno se desembaraza

un instante después. Todo eso viene a postular un monismo extremo de la sustancia; bajo esa óptica los objetos son solamente máscaras. Para vivir debe utilizar un número ilimitado de máscaras.

Esa errancia de las formas es la esencia misma de la vida. Es por lo que emana de esa sustancia el aura de una especie de ironía universal. Una atmósfera de entre bastidores reina ahí perpetuamente; crearíamos ver detrás de la escena a los actores despojarse de sus ropajes y reírse de lo patético de su papel. La ironía es inherente al mismo hecho de existir en tanto que individuo: es una farsa en la que uno se deja coger, como un payaso que os saca la lengua. (Existe ahí, me parece, un cierto lazo entre *Las tiendas de color canela* y el universo de tus composiciones pictóricas y escénicas.)

Cuál es el sentido de esta desilusión universal que cuestiona la realidad, no sabría decirlo. Sólo digo que sería poco soportable si no estuviese compensada en otra dimensión. Pareciera como si experimentásemos una profunda satisfacción cuando vemos aflojarse el tejido de la realidad; esta quiebra de lo real despierta todo nuestro interés.

Algunos han creído ver en mi libro una tendencia destructiva. Quizá sea cierto desde el punto de vista de ciertos valores establecidos. Pero el arte opera en profundidades anteriores a la moral, en una zona en que el valor se encuentra todavía *in statu nascendi*.

Es el arte el que, siendo una expresión espontánea de la vida, debe asignarle tareas a la ética y no al contrario. Si sólo sirviese para confirmar lo que ya ha sido establecido, sería inútil. Su papel es ser una sonda arrojada en ese abismo que no tiene nombre. En cuanto al artista, es un aparato encargado de registrar los procesos que tienen lugar en las profundidades, ahí donde nacen los valores.

¿Se trata verdaderamente de destrucción? El hecho de que esta materia se haya transformado en obra de arte significa que nosotros la afirmamos, que nuestras profundidades espontáneas se han decantado por ella.

¿A qué género pertenece *Las tiendas de color canela*?
¿Cómo clasificar esta obra? Para mí se trata

de una novela autobiográfica. Poco importa aquí que esté escrita en primera persona o que puedan reconocerse ciertos acontecimientos, ciertas experiencias de mi infancia. En realidad se trata de una autobiografía —debería decir de una genealogía— espiritual, de una genealogía «kat'exochen». Se traza ahí en detalle la génesis del espíritu, se prosigue la indagación hasta las profundidades en que se transforma en mitología, en que se pierde en una especie de ensoñación mitológica. Siempre he creído que las raíces del espíritu individual —a poco que profundicemos en ello— se pierden en una mítica selva virgen. Ése es el fondo del abismo: más allá ya no hay salida.

Más tarde, caí en la cuenta de que esta idea había sido magistralmente expuesta por Thomas Mann en *José y sus hermanos*: aquí está desarrollada a una escala monumental. Mann muestra cómo ciertos esquemas primordiales surgen en el fondo de todos los acontecimientos humanos, a poco que hayan sido despojados de la criba del tiempo y la multiplicidad: ciertas historias en las que estos acontecimientos se modelan y reproducen sin cesar. En Mann se trata de historias bíblicas, de los eternos mitos de Babilonia y Egipto. Por mi parte, he intentado encontrar, a una escala más modesta, una especie de mitología privada, mis propias «historias», mi propia génesis mítica. Igual que los antiguos hacían nacer a sus ancestros de matrimonios mitológicos con los dioses, yo he intentado establecer —para mi uso personal— una generación mítica de antepasados, una especie de familia ficticia de donde saco mi verdadero origen.

En cierto modo, esas «historias» son auténticas, toda vez que las mismas representan mi manera de vivir, mi destino particular. La dominante de ese destino es una profunda soledad, una vida radicalmente cortada de lo cotidiano.

La soledad es un reactivo que provoca en mí la fermentación de lo real, la aparición de esos precipitados hechos de figuras y colores.

1934

Traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck

7.

Carta de Bruno Schulz a Marian Jachimowicz

Estimado Señor Marian:

Su asunto ha madurado hasta el punto de que (en «Polmin») quieren conocerlo. He recibido el encargo de presentarlo en «Polmin» el viernes a las dos de la tarde. Tenga la bondad de presentarse a la mujer del comandante de la colonia de Polmin, la señora Pitak, quien le informará acerca de todo y le llevará a algún director. La Señora comandante es aquella señora que se ocupó de usted. Esfuércese por agradarle, lo que no le será demasiado difícil, si confía en su propia naturaleza y en su encanto innato. Esto es tan sólo el principio y tengo que pedirle que no se haga todavía esperanzas, puesto que no hay nada seguro.

Cuando vuelva de «Polmin», por favor, venga a verme, ya que tengo mucha curiosidad por el resultado. La señorita Laura seguramente también vendrá a verme. Por favor, no se ponga nervioso ni se intranquilece. La señora Pitak lo va a recomendar muy afablemente, así que puede estar usted tranquilo de que durante su visita lo van a tratar muy bien.

Cordiales saludos y un abrazo,

Bruno Schulz

22 III 1939

Traducción de Xavier Farré

8.

Carta de Bruno Schulz a Anna Płockier

Estimada Señora Ania:

Precisamente hoy he tenido terribles remordimientos de conciencia al pensar sobre la carta que le envié, en la que quería complacer mis tentativas moralizantes o de mentor, en lugar de alegrarme por los éxitos y por haber descubierto a una persona que me es cercana y querida. También pensé que seguramente usted ya se iba a Varsovia y que se llevaría con usted una mala y deformada

imagen de mí. Por su carta veo que tenía razón, pero a la vez intuyo que no se ha enfadado, lo que le agradezco infinitamente. Su partida me entristece. No supe aprovechar su presencia, no me he servido de la misma, pero su mera presencia fue para mí hasta cierto grado un puntal, algo en lo que me podía apoyar. En realidad, en ningún momento hemos hablado de cosas importantes. Hemos popularizado uno al otro los resultados de nuestras experiencias no como iniciados en el mismo saber oculto, sino como profanos. Ahora veo que necesitábamos más confianza para nuestro acercamiento, que había que tratar temas que fueran actuales para nosotros, y que había que discutirlos inmediatamente, tal como hacemos con los monólogos. Nuestra distancia era artificial y convencional, se basaba tan sólo en la terminología y en el vocabulario de las diferentes escuelas, en realidad idénticas desde el punto de vista del espíritu y de las intenciones.

Quisiera que nuestro contacto tan cercano no cesara a causa de su partida, que siguiéramos comunicándonos verdaderamente, mutuamente y con frecuencia. Incluso puede suceder que en la distancia este contacto se convierta en productivo para nosotros y fructifique en una cosecha de nuestra creación marginal. Tengo el presentimiento de que pronto volveremos a encontrarnos y de que la historia de nuestra amistad aún no ha terminado. Será entonces cuando esta amistad empezará a ser objetiva, puesto que hasta el momento se ha mantenido dentro de unos límites de privacidad.

Quisiera ser un discípulo de su arte pictórico. ¿Cree usted que sería inútil? Podría darme, tal vez con la ayuda de Marek, clases particulares de pintura alejadas del academicismo. Yo, a cambio, compartiría con usted mi experiencia como escritor.

Tengo la impresión de que tendría todavía mucho que decirle, caudales interminables de cosas que nos afectan vivamente. Ahora que, hablando coloquialmente, la he perdido. Por favor, escíbame si está dispuesta a contestarme con el mismo entusiasmo a mi propuesta, si seguiremos manteniendo el contacto. Confío vivamente en que podremos mantener nuestra tan valiosa e importante conversación tranquilamente y sin sorpresas. Quizá todavía puede escribirme desde

aquí. En caso contrario, espero prontas noticias desde allí. Reciba un cálido y afectuoso saludo.

Bruno

Qué triste es pensar que en Mazepa 30, donde tuve tan buenas experiencias, ya no habrá nadie, que todo se ha convertido en una leyenda. No sé por qué tengo este sentimiento de culpabilidad hacia mí mismo, como si perdiera algo por mi propia culpa.

1941

Traducción de X. F.

9. Carta de Bruno Schulz a Anna Plockier

Estimada Señora Ania:

Tenga a bien perdonarme por mi largo silencio. Mis explicaciones no van a convencerle. Tan sólo tenga en consideración que no ha habido ningún cambio en mi relación con usted. He tenido varios problemas que le contaré personalmente. Por este motivo, no pude ir a Boryslaw. Siempre había algo que lo impedía. Por favor, venga usted aquí, la espero con alegría. Los martes y los jueves estoy ocupado por la tarde. Estoy mal de los nervios, incapaz de realizar cualquier trabajo que no sea de mi agrado. A veces me hundo por completo, a veces todavía tengo fuerzas para levantarme de mi caída. Reciba un cordial saludo.

Bruno Schulz

13 I 1941

Traducción de X. F.

11. Carta de Bruno Schulz a Romana Halpern

A Romana Halpern:

Señora, tengo remordimientos de conciencia por no haberle escrito, aunque podría justificarme por las distracciones y la desorganización de mi tiempo

en Varsovia. No voy a hacerlo. Hay motivaciones que, al querer expresar de una manera más concreta el auténtico estado de las cosas, se vuelven cada vez más artificiales y forzadas. Ha hecho usted bien en recordarme a Rilke. Cuando uno está deprimido con sus propias derrotas (de las que nadie sabe nada) en la creación, la evocación del nombre de Rilke tiene un efecto beneficioso.

La existencia de sus libros es una garantía de que las sordas y confusas masas de los elementos no formulados en nosotros pueden todavía surgir a la superficie destiladas de manera espléndida. La precisión y la pureza de la destilación rilkeana es un consuelo para nosotros. Sufro mucho al intentar escribir. El escritor (al menos el tipo de escritor al que pertenezco) es la criatura más miserable de la Tierra. Tiene que estar mintiendo constantemente, tiene que presentar de una manera convincente como algo pleno y real lo que en él se encuentra verdaderamente en descomposición y en un caos. Que yo pueda representar para alguien lo que Rilke representa para mí me produce rubor y emoción, y creo que no soy merecedor de provocar tales sensaciones. Con lo cual, no me lo tomo del todo en serio.

Me alegro ya de estar en contacto con usted. Tengo curiosidad por saber qué texto resultará de este contacto.

Le adjunto con esta carta un ejemplar de *Las tiendas de color canela* y le remito mi más sincero respeto.

Bruno Schulz
Drohobycz, 16 VIII 1936

Traducción de X. F.

12.

Carta de Bruno Schulz a Romana Halpern

Estimada Roma!

No tengo noticias tuyas desde hace mucho tiempo. ¿Recibiste mi carta? ¿Se te han quitado las ganas de escribirme, o todavía estás demasiado débil para escribir? ¿Estás en Srodoborów? ¿Te visita Stefan? Es difícil escribir cuando no sé nada de tu estado

de salud, de tu estado psíquico y de tu ánimo. No sé qué puede interesarte ahora, qué es lo que te afecta. ¿Te han recomendado los médicos una terapia en Truskawiec? Sería fantástico que pudieras venir a Truskawiec (se encuentra a 15 minutos de Drohobycz).

Ahora estoy casi completamente solo. Hace un par de meses que no sé nada de Juno. Recientemente Gombrowicz vino a Varsovia y después de mucho tiempo volvió a escribirme. Por otra parte, no tengo ningún otro contacto. Egga Haardt tampoco dice nada.

Ahora estoy más ocupado que nunca en la escuela. Me esfuerzo para no dar motivos a mis superiores para echarme, pero parece que es en vano, puesto que si entra en vigor la ley de las preocupantes corrientes de nuestro país, no será necesario ya motivo alguno. Estoy organizando mi casa completamente fuera de tiempo. Tengo una habitación muy bonita de 6 x 6 m. y otra que es más pequeña. Ya hace tiempo que debería haberme independizado de la escuela, entrar en el periodismo. En aquel entonces era posible y me habría acostumbrado a hacer las cosas por encargo, o incluso habría encontrado algún estímulo para escribir, y una cierta forma de escribir más simple y cotidiana al hacerlo obligado.

¿Crees que debería dar las gracias a Kuncewiczowa y a Witklin por querer imponer mi candidatura al premio?

Escribeme aunque sea sólo un par de líneas sobre cómo estás, qué haces. Dime si ya te encuentras mejor, si puedo escribirte, si quieres que lo haga. ¿Conoces a alguien en Sródborów? ¿Te visitan los amigos de Varsovia? Supongo que si no me contestas, no debes de encontrarte demasiado bien. ¿Podrías tranquilizarme aunque sea con un par de líneas?

Te envío muchos saludos y te deseo buena salud y felicidad.

Bruno
Drohobycz, 31 III 1938

Traducción de X. F.





- 14 Mascarada en casa de Jan Kochanowski, de izquierda a derecha: el dueño de la casa, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Roman Jasiński, Bruno Schulz, ca. 1937. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 15 Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Retrato de Bruno Schulz*, pastel, 1935 (perdido), reproducción de *Tygodnik Ilustrowany*, 17 (1935).
- 16 Bruno Schulz, ca. 1934. Copia de una fotografía perteneciente a la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 17 Fotografía de Bruno Schulz en la escalera de su casa, que conduce al jardín, en la calle de Floriańska, ca. 1935. Copia de una fotografía perteneciente a la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 18 **Witold Gombrowicz, fotografía procedente de su documento de identidad, Varsovia, 1937. Colección ML. Rkps.**
- 19 Bruno Schulz en la clase de trabajos manuales en el taller escolar, 1934. Reproducción de una fotografía original procedente de la Colección Wladyslaw Makarski.





20



23

20 Drohobycz, iglesia, 1930-39. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.

21 Drohobycz, calle de Szewazunki. Postal. Colección Edward Smilek, Cracovia.

22 Drohobycz, esquina de la calle Zielona con la calle Batłomiej. Postal. Colección Edward Smilek, Cracovia.

23 Drohobycz, Escuela Liceo.

24 Drohobycz, calle de Stryjska. Postal. Colección Edward Smilek, Cracovia.



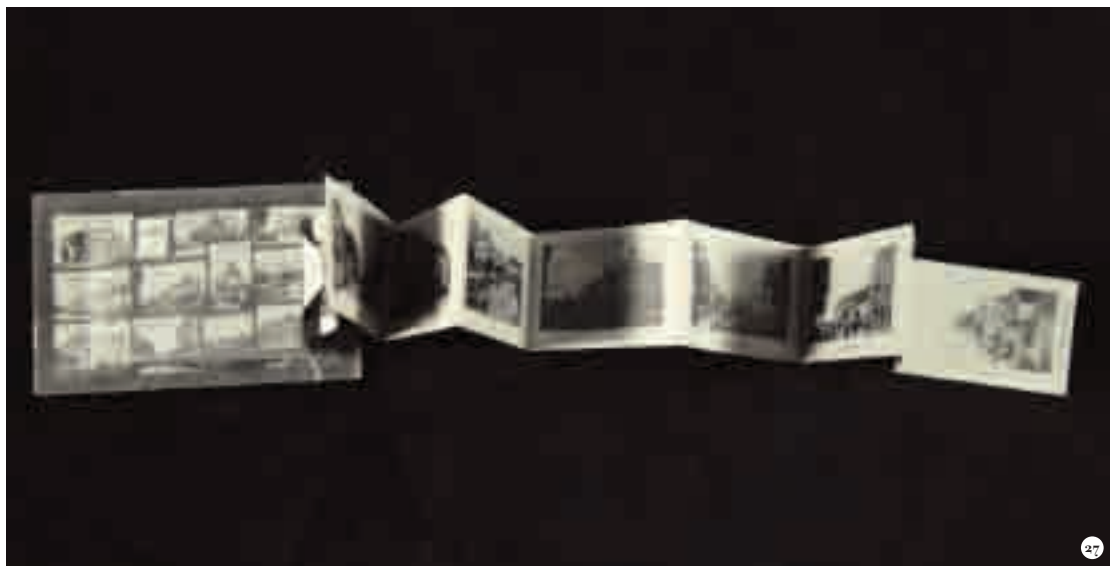
21



22



24



- 25 Escuela.
- 26 Ayuntamiento de Drohobycz.
Postal. Colección Edward Smilek,
Cracovia.
- 27 Postales de Drohobycz. Colección
Edward Smilek, Cracovia.
- 28 Postales de Drohobycz. Colección
Edward Smilek, Cracovia.



29 Bruno Schulz, ca. 1930. Copia de una fotografía perteneciente a la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.



30 La vieja sinagoga, ca. 1910. Postal. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.



31 Bruno Schulz, ca. 1920. Fotografía conocida erróneamente como «del examen de reválida», es el retrato más temprano del escritor. Copia de una fotografía perteneciente a la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.

32 Drohobycz, iglesia ortodoxa de San Spes, ca. 1939. Postal. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.





- 33 Debora Vogel, ca. 1932. Fotografía reproducida de la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 34 Drohobycz, mercado, fotografía coloreada de E. Schreier. Edición de los Artistas de Viena, 1914. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 35 Vista de la plaza de mercado de Drohobycz en día de feria, ca. 1905. Postal. Fotografía reproducida de la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 36 Drohobycz, calle de Pilsudski (Mercado Cubierto), ca. 1920. Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.
- 37 Romana Halpern, ca. 1935. Copia de una fotografía perteneciente a la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.



38 Józefina Szelińska-Junów. Colección privada.

39 Bruno Schulz con estudiantes de reválida en el taller de plástica del Liceo de Drohobycz, 1926. Fotografía reproducida de la Colección Jerzy Ficowski, Varsovia.





40



43

40 Bruno Schulz, Laura Würzberg, Marian Jachimowicz y Anna Plockier en el jardín de la casa de Marek Zwillich en Boryslaw, 1938. Reproducción de la fotografía de Marek Zwillich, ca. 1964. 14 x 9 cm. Regalo de Marian Jachimowicz. Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia.

41 Boryslaw, vista del pozo petrolífero, ca. 1920. Postal. Fotografía de autor desconocido.

42 Drohobycz, mercado, ca. 1920. Postal.

43 Drohobycz, Plaza Mayor, ca. 1920. Postal.

44 Drohobycz, iglesia ortodoxa de San Jorge, ca. 1929. Postal.



41



42



44

45 Vista general de Drohobycz, ca. 1925. Postal.

46 Vista general de Drohobycz, ca. 1925. Postal.
Colección Edward Smilek, Cracovia.

47 La familia de Bruno Schulz en el jardín de la casa de la calle de Floriańska en Drohobycz. De izquierda a derecha: Hanna Hoffmanowa, de soltera Schulz (hermana del escritor), Henrietta Schulz (madre), Zygmunt Hoffman (sobrino pequeño), Izydor Schulz (hermano), Ludwik Hoffman (sobrino mayor de Bruno), Drohobycz, ca. 1920. Fotografía de autor desconocido.





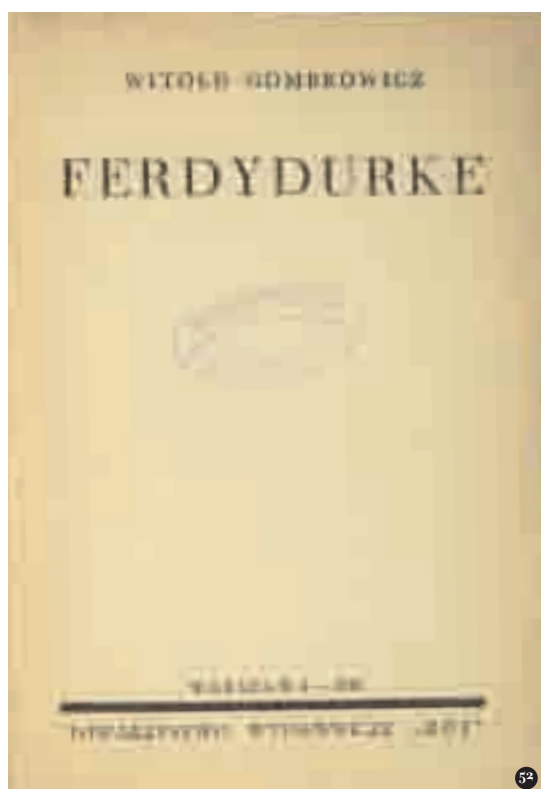
48



49

48 La familia de Bruno Schulz en el jardín de la casa de la calle de Floriańska en Drohobycz. De izquierda a derecha: Hanna Hoffmanowa, de soltera Schulz (hermana del escritor), Henrietta Schulz (madre), Zygmunt Hoffman (sobrino pequeño), Izydor Schulz (hermano), Ludwik Hoffman (sobrino mayor de Bruno), Drohobycz, d. 1920. Fotografía de autor desconocido.

49 Henrietta Schulz, madre de Bruno Schulz, Drohobycz, ca. 1930. Fotografía de autor desconocido.



- 50 Bruno Schulz, «Edzio» (con ilustraciones del autor), *Tygodnik Ilustrowany (Semnario Ilustrado)*, 40 (1935), pp. 790-791. Dimensiones: abierta 33,5 x 51 / cerrada 33,5 x 24 cm.
- 51 Stanislaw Ignacy Witkiewicz, «Entrevista con Bruno Schulz», *Tygodnik Ilustrowany (Semnario Ilustrado)*, 17 (1935), pp. 321-323. Dimensiones: abierta 33,5 x 51 / cerrada 33,5 x 24 cm.
- 52 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Varsovia, Editorial Rój, 1938 (cubierta e ilustraciones en el texto de Bruno Schulz). Dimensiones: abierta 18 x 24 / cerrada 18 x 12 cm. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 53 Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydra (Sanatorio bajo la Clepsidra)*, Editorial Rój, Varsovia 1937 (con dedicación a Józefina Szelińska y *Ex libris* de Zofia Nalkowska. Dimensiones: abierta 19 x 27 / cerrada 19 x 12,5 cm. Colección Edward Smilek, Cracovia.



BRUNO SCHULZ
SANATORIUM
POD
KLEPSYDRĄ



54

Essencja soku Fawstina

Przewodnik



Całkowicie naturalny

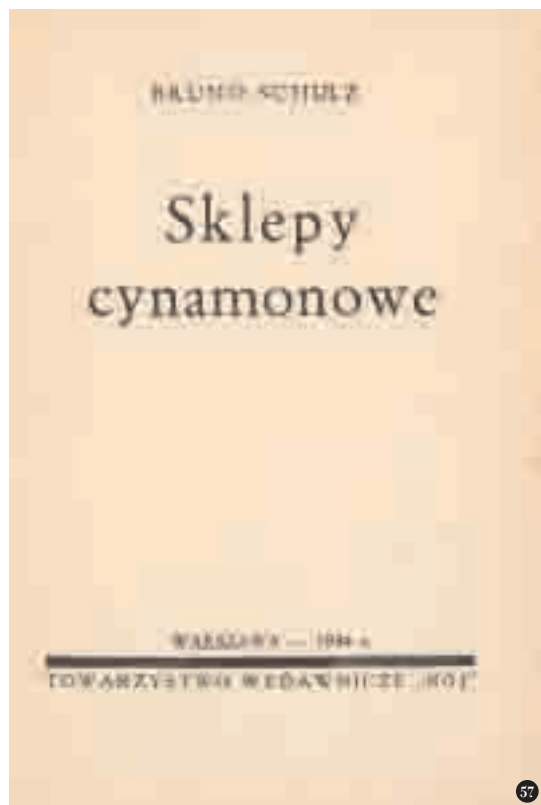


55

KOMETA



56



- 54 Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorio bajo la Clepsidra*), Varsovia, Editorial Rój, 1937. Dimensiones: abierta 19 x 27 / cerrada 19 x 12,5 cm. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 55 Bruno Schulz, «Czarne anioły Mauriac» (Los ángeles negros de Mauriac), *Wiadomości Literackie* (*Noticias Literarias*), 19 (1937), pp. 4. Dimensiones: abierta 49,5 x 80 / cerrada 49,5 x 40 cm.
- 56 Bruno Schulz, «Kometą» (Cometa), *Wiadomości Literackie* (*Noticias Literarias*), 35 (1938), pp. 2-3. Dimensiones: abierta 49,5 x 80 / cerrada 49,5 x 40 cm. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 57 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* (*Las tiendas de color canela*), Varsovia, Editorial Rój, 1934. Dedicatoria: «Al señor Michał Choromański, un lector atento y agradecido de *La envidia y medicina* / Bruno Schulz». / Zakopane, a 14 de enero de 1934. Colección Edward Smilek, Cracovia.



- 58 Catálogo anunciador de la Editorial Rój, 1938, *Sanatorium pod Klepsydra* (*Sanatorio bajo la Clepsidra*) con dibujo. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 59 Bruno Schulz, «Wiosna» (Primavera), *Skamander* (1936). Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 60 Devora Vogel, *Akacje kwitną* (*Florecen las acacias*), Varsovia, Editorial Rój, 1936. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 61 Bruno Schulz, «Emeryt» (El jubilado), *Wiadomości Literackie* (*Noticias literarias*) (1935), pp. 51-52. Colección Edward Smilek, Cracovia.
- 62 E. Breiter «*Sanatorium pod Klepsydra* Schulza», (*Sanatorio bajo la Clepsidra* de Schulz), *Wiadomości Literackie* (*Noticias literarias*) (1938), p. 23. Colección Edward Smilek, Cracovia.

CRONOLOGÍA¹

1892 12 de julio. Nace en Drohobycz Bruno Schulz, último de los hijos de Jakub Schulz, natural de Sądowa Wisznia, propietario de una tienda textil situada en la plaza Rynek 10, y de Hendel-Henrietta Kuhmärker, hija de una familia de mayoristas dedicados a la venta de madera y propietarios de un aserradero en Drohobycz. Bruno tenía dos hermanos: Hanna e Izidor (nacido en 1881).

1902 Comienza sus estudios en el Instituto Francisco José I de Drohobycz.

1910 Supera el examen de bachillerato y es calificado con un sobresaliente. Su diploma de bachiller lleva la anotación: «Capacitado para los estudios universitarios». Aconsejado por sus familiares, Schulz no se matricula en la facultad de Bellas Artes sino en la de Arquitectura del Instituto Politécnico de Lwów. A consecuencia de la enfermedad del señor Jakub, los padres venden la casa y el negocio y se trasladan a la vivienda de su hija (casada) Hanna Hoffman, en la calle Bednarska.

1911 Schulz, una vez finalizado el primer año, y después de examinarse, interrumpe sus estudios universitarios debido a una enfermedad del corazón y los pulmones; en verano regresa a casa y más tarde ingresa convaleciente en un sanatorio de Truskawiec.

1913 Schulz vuelve a Lwów y reinicia sus estudios.

1914 Schulz supera el examen oficial de una asignatura en la Universidad de Lwów. Sus estudios se ven interrumpidos por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Regresa a casa.

Acompañado de sus familiares marcha a Viena, donde participa en los cursos de arquitectura del Instituto Politécnico vienés y frecuenta la Academia de Bellas Artes. Tras unos meses toda la familia vuelve a Drohobycz.

1915 La antigua casa paterna ubicada en Rynek 10 es reducida a escombros por las tropas rusas. El 23 de junio muere a los 69 años el señor Jakub, padre de Schulz.

¹ Agradecemos a Maldoror Ediciones su amable permiso para reproducir, en versión abreviada y corregida para esta edición, la cronología de la vida y la obra de Bruno Schulz incluida originalmente en Jerzy Jarzębski, *Schulz*, trad. Violetta Beck y Jorge Segovia, Vigo, Maldoror, 2003, pp. 117-126.

1918 Schulz entra en contacto con el grupo Kalleia («Cosas hermosas»), formado por jóvenes apasionados del arte procedentes de la inteligencia judía de Drohobycz. Su formación es autodidacta; lee y pinta mucho.

1920 Comienza a preparar los grabados para el ciclo *Xiega balwochwalcza* (*El libro idólatra*).

1921 Primeros intentos para conseguir trabajo en el centro estatal de Educación Władysław Jagiello, antes Emperador Francisco José I. Consigue un empleo temporal. Schulz deja el trabajo a causa de su mala salud.

1922 Marzo. Participa en una exposición colectiva en la galería de arte Zacheta, Varsovia.

Junio. Participa en la exposición colectiva de la Towarzystwo Sztuk Pięknych (Asociación de amigos de Bellas Artes) de Lwów.

Agosto. Pasa un mes convaleciente en un sanatorio de Kudowa (por entonces en territorio alemán).

1923 Llegada a Varsovia. Gracias a la recomendación de la señora Kejlin, a la que había conocido en el sanatorio de Kudowa, Schulz pinta varios retratos por encargo.

1924 El 3 de septiembre Schulz empieza a dar clases de dibujo en el Instituto Władysław Jagiello, con empleo estable.

1925 Conoce a Witkacy cuando éste viene a Drohobycz para hacerle un retrato.

1926 El 27 de abril, ante el tribunal examinador de la ASP (Academia de Bellas Artes de Cracovia), supera el examen, y es calificado con sobresaliente, lo que le faculta para impartir clases de dibujo en los centros de educación. El mes de julio se va de vacaciones a Zakopane.

1927 En Zakopane muere de tuberculosis Władysław Riff, joven escritor y poeta, con el que Schulz mantenía correspondencia.

1928 En el Sanatorio de Truskawiec, en verano, exposición de dibujos, grabados y pinturas al óleo de Schulz. El senador Maksymilian Thuillie ataca a Schulz por el carácter pornográfico de su obra y exige el cierre inmediato de la exposición, que finalmente no se llevó a cabo.

El 31 de agosto Schulz pierde su empleo en el Instituto por no disponer de certificados suficientes para ejecutar dicho trabajo.

El 20 de octubre Schulz supera el examen ante la comisión del Ministerio de Educación Pública de Varsovia y vuelve al trabajo el 5 de noviembre.

1929 El 1 de enero Schulz empieza a trabajar otra vez con empleo fijo. Enseña dibujo y trabajos manuales.

1930 El 9 de enero escribe una petición a la inspección de Educación de Lwów para que le concedan dos meses de excedencia laboral por enfermedad (neurosis cardiaca y dipsepsia estomacal). La contestación es negativa.

En mayo una de las salas del Salón de Primavera de Lwów está dedicada a los trabajos plásticos de Schulz; el autor también presenta sus obras en Cracovia, en la Asociación Judía de Ayuda a las Bellas Artes, y en la exposición *Wystawa Siedemnastu malarzy żydowskich* (Diecisiete pintores judíos). Durante las vacaciones de invierno en Zakopane conoce a Debra Vogel, escritora polaco-judía, traductora e historiadora de arte.

1931 En la Asociación de amigos de Bellas Artes de Cracovia se exponen los trabajos de Schulz, Hanna Krzetuska y Stanisław Podgórski.

El 23 de abril muere la madre de Schulz; éste realiza el proyecto de la lápida sepulcral de sus padres, que fue devastada como todo el cementerio judío de Drohobycz.

1932 El 8 de marzo se le concede «por decreto» el derecho a ejercer como profesor de dibujo en los centros de educación.

El 9 de abril y el 3 de diciembre participa en un simposio de profesores de trabajos manuales, celebrado en Stryj, y allí da una conferencia.

En julio participa en un curso organizado en Żywiec por el Ministerio de Educación, dirigido a docentes, y allí conoce a Stefan Szuman, profesor de Psicología, a quien da a leer el manuscrito de *Las tiendas de color canela*; éste intentará, sin resultado positivo, encontrar un editor para el libro.

1933 En la primavera Schulz conoce a Józefina Szeleńska.

El domingo de Pascua emprende viaje a Varsovia, y por mediación de Magdalena Gross conoce a Zofia Nalkowska, quien, tras leer sus escritos, se convierte en una gran protectora de su obra.

Imparte clases en el centro de educación Adam Mickiewicz de Drohobycz.

En junio pasa algunos días en Varsovia con Zofia Nalkowska; en agosto se encuentra de nuevo con la escritora y pasan juntos unos días en su casa de Górki.

En diciembre publica su primer relato, titulado «Los pájaros», en *Wiadomości Literackie*; al mismo tiempo, la editorial Rój publica *Las tiendas de color canela*.

1934 Del 1 al 15 de enero viaja a Zakopane y allí se encuentra con Zofia Nalkowska. Su relación amorosa durará cuatro meses.

Las tiendas de color canela es muy bien acogido por Nalkowska, Witkacy, Berent, Miriam, Przasnycki, Staff, Tuwim y Wittlin.

En marzo, honda reseña de *Las tiendas de color canela* firmada por Leon Piwiński en *Wiadomości Literackie*; en abril aparece la de Tadeusz Breza en *Kurier Poranny*.

Schulz viaja por una semana a Varsovia y se aloja en casa de Zofia Nalkowska, donde conoce a célebres escritores de los círculos literarios de Varsovia.

El 9 de mayo escribe una petición al Ministerio de Educación solicitando un año de excedencia laboral para dedicarse a su obra literaria, pero le es denegada. Le conceden, sin embargo, una baja por enfermedad.

En diciembre emprende un viaje a Varsovia en compañía de Józefina Szeleńska. Renueva sus contactos con Witkacy, los inicia con Gombro-

wicz y Wittlin. Se publican en las revistas literarias sus relatos: «El segundo otoño» (*Kamena*), «La noche de julio» (*Sygnaly*) y «La época genial» (*Wiadomości Literackie*).

1935 El 20 de enero muere en Lwów, de insuficiencia cardíaca, Izidor Schulz, hermano mayor de Bruno. Desde entonces, Bruno tiene que hacerse cargo de toda la familia.

Noviazgo con Józefina Szeleńska. Se dedican a traducir juntos *El proceso*, de Kafka.

Marzo-mayo. Escribe otra petición solicitando una excedencia laboral.

Expone su obra gráfica en Lwów, en la Asociación de Artistas Plásticos, con Fryderyk Kleinman, Jarosława Muzykowa y Andrzej Proszko.

En la revista *Pion* se publica el ensayo de Witkacy titulado «Twórczość literacka Brunona Schulza» (La obra literaria de Bruno Schulz), y en *Tygodnik Ilustrowany* aparece «Wywiad z Brunonem Schulzem» (Entrevista con Bruno Schulz).

Julio-agosto. Vacaciones con su novia en Zakopane. Encuentros amistosos con Witkacy.

Candidatura de *Las tiendas de color canela* al premio literario de *Wiadomości Literackie*, presentada por Tuwim, Slonimski y Nowaczyński. El premio le fue otorgado finalmente a Wojciech Bąk.

Publicación en las revistas literarias de sus relatos «El libro» (*Skamander*), «Dodo» (*Tygodnik Ilustrowany*), un fragmento de «La primavera» (*Kamena*), «Sanatorio bajo la Clepsidra» (*Wiadomości Literackie*), «Edzio» (*Tygodnik Ilustrowany*) y «El jubulado» (*Wiadomości Literackie*). También de algunos ensayos: «A Stanisław Ignacy Witkiewicz» (*Tygodnik Ilustrowany*) y «Así nacen las leyendas» (*Tygodnik Ilustrowany*).

1936 Petición de mano de Józefina Szeleńska. La respuesta es afirmativa.

Las autoridades de Educación le conceden medio año de excedencia laboral. Pasa la mayor parte en Varsovia, donde vive con Józefina y mantiene contactos con los círculos literarios de la capital. Conoce a Romana Halpern

—periodista y amante del arte—, que será la destinataria de numerosas cartas de Schulz, conservadas hasta hoy.

8 de febrero. Schulz se da de baja en la Comunidad Religiosa Judía de Drohobycz, tornándose «arreligioso», lo que le allana el camino para casarse con Józefina. Pero no consigue registrarse en Silesia para poder contraer matrimonio con una católica.

4 de abril. Por decreto de la inspección de Educación se le concede el título de maestro.

La editorial Rój publica la traducción de *El proceso*, de Kafka, firmada por Schulz. El escritor prepara el segundo volumen de sus relatos con el título *Sanatorio bajo la Clepsidra*.

2 de julio. Schulz cursa una petición al Ministerio de Educación solicitando un traslado laboral a Varsovia. No se lo conceden.

26-29 de agosto. Hace una excursión en barco de Gdynia a Estocolmo.

Noviembre. Trata de despertar el interés de los editores austriacos por *Las tiendas de color canela*.

30 de noviembre. Schulz cursa una petición a la inspección de Educación para poder trabajar en Lwów. No se traslada, al parecer por la crisis en su noviazgo con Józefina Szelińska.

Inicio de una colaboración fija en la revista literaria *Wiadomości Literackie*, para la que escribe reseñas. En la prensa literaria aparecen sus textos críticos y relatos «De mí mismo» (*Studio*); este relato aparece en *Sanatorio bajo la Clepsidra* con el título «La soledad», «La última escapada de mi padre» y «La estación muerta» (ambos en *Wiadomości Literackie*), y también las cartas abiertas a Gombrowicz en la revista *Studio*.

1937 Marzo-abril. Rompe relaciones con Józefina Szelińska.

Julio. Pasa unas vacaciones solitarias en la aldea de Boberka.

Agosto. Estancia de unos días en Varsovia en compañía de Romana Halpern.

Intentos de editar *Las tiendas de color canela* en Italia.

Termina de escribir en alemán un relato de treinta páginas: «Die Heimkehr», de tema similar a «Sanatorio bajo la Clepsidra».

Noviembre. Se siente deslumbrado por la lectura de *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz.

La editorial Rój publica *Sanatorio bajo la Clepsidra*.

A lo largo de 1937 publica numerosas reseñas en la prensa literaria.

1938 Enero. Conferencia de Schulz sobre *Ferdydurke* en la sala de la Asociación Federal de Varsovia de Escritores Polacos.

Febrero. Se publica «Szkola mitologów» (La escuela de los mitólogos), artículo de Artur Sandauer sobre Schulz y Gombrowicz.

Abril. Schulz envía el relato «Die Heimkehr» a Thomas Mann.

Julio-agosto. Viaje a París vía Italia (a fin de sortear el territorio del Tercer Reich). Schulz lleva consigo cerca de cien dibujos pero no llega a exponerlos, pues en esa época de vacaciones no encuentra a nadie que pueda ayudarle a dar a conocer su obra.

Noviembre. Schulz recibe el Laurel de Oro de la Academia Polaca de Literatura.

Ese mismo año publica los relatos «El cometa» (*Wiadomości Literackie*) y «La patria» (*Sygnaly*), el ensayo sobre *Ferdydurke* en *Skamander*, y un folletín sobre Egga van Haardt (*Tygodnik Ilustrowany*), modificado por ella sin consentimiento del autor.

1939 Depresión psíquica a causa de sus problemas personales, la situación política y el creciente antisemitismo, y también por el duro trabajo en la escuela.

Marzo. La señora A. Grunbaum traduce con más buena fe que acierto el relato «Agosto» al francés. Joseph Roth, emigrante en París, encarga a Saul Fryszman la traducción de *Las tiendas de color canela*, pero éste no llega a culminarla al tener que trasladarse a Palestina.

Abril. Emil Zygodłowicz visita a Schulz en Drohobycz.

Encuentro con Nalkowska en Truskawiec. Schulz le lee un ensayo (desaparecido durante la guerra) de crítica literaria.

1 de septiembre. Invasión de Polonia por Alemania.

11 de septiembre. El ejército alemán entra en Drohobycz y lleva a cabo los primeros actos de violencia criminal contra los judíos.

17 de septiembre. El ejército ruso entra en Drohobycz.

24 de septiembre. Los alemanes se retiran de Drohobycz, dejando el territorio al ejército de la URSS. Schulz sigue enseñando en las mismas escuelas bajo mando ruso.

1940 Presionado por los nuevos dirigentes políticos, Schulz participa en la comisión de elecciones municipales para el gobierno político de la URSS.

Julio. Inicia su amistad con Anna Plockier, joven pintora huida de Varsovia, y con el novio de ésta, Marek Zwillich.

Schulz, a petición de las nuevas autoridades, pinta cuadros de circunstancia, viñetas y carteles de propaganda.

Septiembre. Por encargo de las autoridades, Schulz pinta un cuadro al óleo que representa la «liberación del pueblo de Ucrania Occidental» usando los colores amarillos y azules, y es arrestado por la NKVD acusado de simpatizar con el nacionalismo ucraniano.

Participa en una exposición de pintura en la Asociación de Artistas Plásticos de Lwów.

Envía a la editorial moscovita Inozdat su relato «Die Heimkehr», pero no se lo publican ni lo devuelven.

Septiembre-octubre. Enferma de los riñones. Se somete a una operación, después permanece convaleciente en el sanatorio de Truskawiec.

Noviembre. La redacción de la revista *Nowe Widnokregi* invita a Schulz a colaborar. El escritor envía un relato sobre el hijo de un zapatero que termina pareciéndose al taburete de su padre.

1941 Mayo. La redacción de *Nowe Widnokregi* le devuelve su relato con el comentario: «¡Aquí no necesitamos ningún Proust!»

22 de junio. Invasión de la URSS por Alemania.

1 de julio. El ejército alemán invade por segunda vez Drohobycz. Cierran las escuelas. Schulz pierde su trabajo. Comienzan las represalias contra los judíos. Todos los judíos de 16 a 65 años de edad son obligados a trabajar para los alemanes. Leyes draconianas introducen el trabajo forzado y dejan a los judíos extramuros de la sociedad.

Comienza la exterminación de los judíos y la expoliación de sus bienes.

Schulz está bajo el «protectorado» de Feliks Landau, quien hace uso de sus cualidades de pintor. Schulz realiza murales en las paredes de la habitación del hijo pequeño de Landau, en la «Reitschule» y en el casino de la Gestapo.

27 de noviembre. Gran masacre de judíos en Boryslaw y sus alrededores: mueren Anna Plockier y Marek Zwillich. Para Schulz constituye una tragedia.

Trasladan a los judíos al ghetto. Schulz es desplazado con sus familiares a una casa en ruinas de la calle Stolarska 18.

1942 Schulz guarda sus manuscritos y dibujos en varias cajas y se las entrega a sus amigos de fuera del ghetto. Enferma. Intenta recuperarse en un ambulatorio judío. Está desnutrido y sufre una profunda depresión.

Cuando su «protector» Landau se marcha de Drohobycz, se esconde en una temporada en casa de Zbigniew Moroní. Consigue papeles falsos con ayuda de sus amigos de Varsovia. Pretende escapar y prepara su huida de Drohobycz. Con el apoyo de la Judenrat trabaja unos meses catalogando las bibliotecas polacas confiscadas por los soviéticos y después por los alemanes.

19 de noviembre. Schulz se prepara para escapar de Drohobycz con papeles falsos y la ayuda económica de sus amigos. Hacia las 11 de la mañana se dirige a la Judenrat para recoger su ración de alimentos y se encuentra con una «acción salvaje» de la Gestapo contra los judíos. Muere asesinado de un disparo en la nuca, ejecutado por Karl Günter, miembro de la Gestapo y antagonista de Landau.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

1. Obras de Bruno Schulz

1.1. Ediciones en polaco

Sklepy cynamonowe (Las tiendas de color canela), Varsovia, Editorial Rój, 1934.

«Mój ojciec zostaje strazakiem» (Mi padre se hace bombero), *Wiadomości Literackie (Noticias literarias)*, 5 (1935).

«Wywiad z Brunonem Schulzem» (Entrevista con Bruno Schulz), *Tygodnik Ilustrowany (Semnario Ilustrado)*, 17 (1935).

«Edzio» (con ilustraciones del autor), *Tygodnik Ilustrowany (Semnario Ilustrado)*, 40 (1935).

«Emeryt» (El jubilado), *Wiadomości Literackie (Noticias literarias)* (1935).

«Wiosna» (Primavera), *Skamander* (1936).

«Czarne anioły Mauriaca» (Los ángeles negros de Mauriac), *Wiadomości Literackie (Noticias Literarias)*, 19 (1937).

Sanatorium pod Klepsydra (Sanatorio bajo la Clepsidra), Varsovia, Editorial Rój, 1937.

«Kometka» (Cometa), *Wiadomości Literackie (Noticias Literarias)* 35 (1938), pp. 2-3.

Witold Gombrowicz, *Ferdynand*, Varsovia, Editorial Rój, 1938 (cubierta e ilustraciones en el texto de Bruno Schulz).

Xsięga bałwochwalcza, edición e introducción de J. Ficowski, Varsovia, Interpress, 1988.

Opowiadania, wybór esejów i listów, edición de Jerzy Jarzębski, Wrocław, 1989.

Księga listów, selección y edición de J. Ficowski, segunda edición, corregida y aumentada, Gdansk, słowo/obraz/terytoria, 2002.

Słownik schulzowski, edición de Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski y Stanisław Rosiek, Gdansk, słowo/obraz/terytoria, 2003.

1.2. Ediciones españolas

Las tiendas de color canela, traducción de Salvador Puig, Barcelona, Barral, 1972; *Las tiendas de color canela*, traducción de Salvador Puig, prólogo de J. Ernesto Ayala-Dip, Barcelona, Debate, 1991.

- Sanatorio bajo la Clepsidra*, traducción de Juan Carlos Vidal, Barcelona, Montesinos, 1986.
Obra completa, traducción de Juan Carlos Vidal, Madrid, Siruela, 1998.
El sanatorio de la clepsidra, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2003.
Las tiendas de canela fina, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2003.
El libro idólatra, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2003.
Ensayos críticos, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2004.
Correspondencia, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2004.
La república de los sueños, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2005.

1.3. Ediciones en inglés, francés y alemán

- Traité des mannequins*, traducción de S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski y G. Sidre, prefacio de A. Sandauer, París, Juilliard, 1961.
Le sanatorium au croque-morte, traducción de T. Douchy G. Sidre, S. Arlet y A. Kosko, Paris, Denoël, 1974, 1983²; Gallimard, 1994.
Les boutiques de canelle, traducción de T. Douchy, G. Sidra y G. Lisowski, prefacio de A. Sandauer, París, Denoël, 1974, 1976², 1983³, 1992.
Lettres perdues et retrouvées, con 9 dibujos del autor, traducción y prefacio de M. Craipeau, Aix en Provence, Pandora Textes, 1979.
The Fictions of Bruno Schulz, traducción de C. Wieniewska, Londres, Picador, 1988.
Das Götzenbuch, edición y traducción de J. Ficowski, traducción de W. Reder, Varsovia, Interpress, 1988.
The Complete Fiction of Bruno Schulz, epílogo de J. Ficowski, traducción de C. Wieniewska, Nueva York, Walker, 1989.
The Book of Idolatry, edición e introducción de J. Ficowski, traducción de B. Piotrowska, Varsovia, Interpress, 1990.
Letters and Drawings of Bruno Schulz. With Selected Prose, edición de J. Ficowski, traducción de W. Arndt y V. Nelson, prefacio de A. Zagajewski, Nueva York, Fromm International Publishing Co., 1990.
The Drawings of Bruno Schulz, edición e introducción de J. Ficowski, con un ensayo de E. Kuryluk, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1990.
Correspondance et essais critiques, traducción de C. Jeżewski, F. Lallier y D. Sila-Khan, con la colaboración de D. Autrand [et al.], prefacio y notas de J. Ficowski, París, Denoël, 1991.
Gesammelte Werke, 2 vols., edición de M. Deutsch y J. Ficowski, traducción de M. Deutsch y J. Hahn. I: *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*. II: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes*, Munich, C. Hanser, 1992.
The Collected Works of Bruno Schulz, edición de J. Ficowski, prefacio de D. Grossman, Londres, Picador, 1998.

2. Libros, catálogos, artículos y reseñas sobre Bruno Schulz (por orden cronológico)

- GOMBROWICZ W., «List otwarty do Brunona Schulza» (Carta abierta a Bruno Schulz), *Studio (Estudio)*, 7 (1936).
 SANDAUER A., «Szkola mitologów» (La escuela de los mitólogos), *Pion (Vertical)*, 1938.

- SANDAUER A., «Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu», *Przegląd Kulturalny*, 31 (1956) [este ensayo se ha publicado en varias antologías de trabajos literarios de Sandauer, también como introducción a los libros de relatos de Schulz: *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydra, Kometa y Proza*].
- FICOWSKI J., *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Cracovia, Wydaw. Literackie, 1967; segunda edición ampliada, 1975; tercera edición, corregida y aumentada, Varsovia, słowo, 1992.
- WYSKIEL W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Cracovia, Wydaw. Literackie, 1980.
- JARZĘBSKI J., *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, en Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Cracovia, Wydaw. Literackie, 1984.
- FICOWSKI J., *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Cracovia/Wrocław, 1986.
- LEWI H., *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, París, La Table Ronde, 1989.
- VIDAL J.C., «Memoria de Bruno Schulz», *Raíces*, 5 (1989), p. 46.
- Bruno Schulz. 1892-1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im Adama Mickiewicza w Warszawie*, composición y texto de W. Chmurzyński, Varsovia, Museo de Literatura Adam Mickiewicz, 1992.
- Bruno Schulz. In memoriam 1892-1992*, edición de M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin, Wydaw. FIS, 1992.
- STALA K., *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell International, 1993.
- Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej. «Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci»*, edición de J. Jarzębskiego, Cracovia, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1994.
- Bruno Schulz. 1892-1942* [catálogo de la exposición *Bruno Schulz. Ad Memoriam*], edición de W. Chmurzyński, Varsovia, Museo de Literatura Adam Mickiewicz, 1995.
- PANAS W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin, Universidad Católica Juan Pablo II, 1997.
- JARZĘBSKI J., *Schulz*, Wrocław, Wyd. Dolnośląskie, 1999.
- Bruno Schulz. New Documents and interpretations*, edición de Cz. Z. Prokopczyk, Nueva York, P. Lang, 1999.
- BARTOSIK M., *Bruno Schulz jako krytyk*, Cracovia, Universitas, 2000.
- Bruno Schulz, il profeta sommerso*, edición de P. Marchesani, Milán, Libri Scheiwiller, 2000.
- FICOWSKI J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny, Pogranicze, 2002.
- JARZĘBSKI J., *Schulz*, traducción de Violetta Beck y Jorge Segovia Lago, Vigo, Maldoror, 2003.
- FICOWSKI J., *Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz, a Biographical Portrait*, traducción de Th. Robertson, Nueva York, W. W. Norton and Co., 2002.
- ZABOKLICKA B., «Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz: ¿vanguardistas o innovadores?», *Quimera*, 221 (2002), pp. 18-23.
- FICOWSKI J., *Bruno Schulz. Les régions de la grande hérésie*, traducción de M. Carlier, París, Les Editions Noir sur Blanc, 2004.
- KESKA M., «Adaptaciones cinematográficas de la obra de Bruno Schulz», *Mundo eslavo: revista de cultura y estudios eslavos*, 3 (2004), pp. 111-122.
- HERNANDO A., «Bruno Schulz. El tiempo imposible», *Lateral*, 124 (2005), pp. 10-11.

OBRA EXPUESTA

OBRAS DE BRUNO SCHULZ

EL LIBRO IDÓLATRA

1. Cubierta principal, ca. 1922

Tinta y pluma sobre cartón. 32 x 25,5 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

2. Dedicatoria (Introducción), ca. 1922

Cliché-verre. 13,3 x 17,7 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

3. Mujer con azote y dos hombres arrodillados y desnudos [escena con autorretrato], 1920

Acuarela y guache sobre cartón. 25,5 x 25 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

4. Undula entra en la noche, 1920-1922

Cliché-verre. 11,6 x 8,4 cm

Museo Nacional de Varsovia

5. Susana y los viejos, ca. 1920

Cliché-verre. 23 x 17 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

6. La fiesta de los idólatras, 1920-1922

Cliché-verre. 8,6 x 11,7 cm

Museo Nacional de Varsovia

7. Sementales y eunucos, 1920-1922

Cliché-verre. 15,5 x 23 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

8. La fiesta de la primavera, ca. 1922

Cliché-verre. 12,1 x 16,7 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

9. La ciudad encantada II, 1920-1922

Cliché-verre. 16,3 x 22,1 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

10. La infanta y sus enanos, ca. 1922

Cliché-verre. 17,6 x 12,5 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

11. Cuento inmemorial, 1920-1922

Cliché-verre. 16,3 x 22,1 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

12. El banco, 1921

Cliché-verre. 13 x 18,1 cm sobre base

de cartón de 36 x 27 cm

Museo Nacional de Varsovia

13. La tribu de los parias, ca. 1922

Cliché-verre. 8,5 x 11,6 cm

Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

14. Undula una vez más, 1920-1922
Cliché-verre. 9,5 x 15 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

15. La bestias, 1920-1922
Cliché-verre. 22,3 x 17 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

16. La procesión, 1920-1922
Cliché-verre. 17,7 x 23,2 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

17. Los peregrinos, 1920-1922
Cliché-verre. 16,7 x 23 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

18. Escena alrededor de la mesa. Grupo de tres personas, 1924
Guache y sepia sobre cartón. 16,6 x 22,6 cm
Museo Nacional de Varsovia

19. El libro idólatra (I), 1920-1922
Cliché-verre. 12,5 x 17,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

LAS TIENDAS DE COLOR CANELA

20. Una mujer, Jakub y el pequeño Józef
[Proyecto de sobrecubierta], ca. 1933
Lápiz, tinta y pincel sobre papel. 19,5 x 16,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

21. Los padres de la ciudad. Los hombres de la Gran Asamblea, a. 1934
Tinta sobre papel de calco. 16 x 24 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

23. Chico con un perro en la ventana
[Retrato del sobrino del artista Ludwik Hoffman], ca. 1933
Lápiz y tinta sobre papel. 16,8 x 12,8 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

24. Los viejos hasídicos en una calle de la ciudad, ca. 1930
Lápiz sobre papel. 15 x 20 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

SANATORIO BAJO LA CLEPSIDRA

25. Józef con una maleta sobre un fondo con tren [Cubierta de la primera edición], 1937
Sobrecubierta suelta. 20,5 x 14,5 cm
Editorial Rój, Varsovia, 1937
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

26. Lectura del Libro – Dos chicos ante un Libro abierto, a. 1933
Lápiz sobre papel. 14 x 16,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

27. Bianka con su padre en el coche de punto, ca. 1937
Tinta sobre papel. 15,5 x 19,8 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

28. Józef y Rudolf con unos amigos sentados sobre la barra del vestíbulo, ca. 1936
Lápiz, lápiz de color y tinta sobre papel. 16,5 x 20,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

29. Bianka de paseo con su institutriz y dos chicos avergonzados: Józef y Rudolf, a. 1936
Lápiz y tinta sobre papel. 16 x 20,3 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

30. Józef con Jakub y los terroristas
[autorretrato y retrato de su padre], a. 1936
Tinta y papel de calco. 15 x 23,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

31. Ataque a la villa de Bianka [Instrucción militar], 1937
Tinta sobre papel crema. 15 x 16,7 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

32. Conversación de Józef [autorretrato] con el doctor Gotard, ca. 1937
Tinta sobre papel de calco. 17,5 x 19 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

33. Vehículo refractor astronómico, ca. 1936
Tinta sobre papel de calco. 14,5 x 18,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

34. Mujeres sentadas en un sofá con la figura de un hombre-perro arrodillado delante de ellas y monstruos zoomórficos al fondo, a. 1937
Lápiz sobre papel. 14,7 x 17,3 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

35. Grupo de siluetas desnudas junto a una mesa, a. 1937
Tinta sobre papel de calco. 16,5 x 23 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

36. El pensionista y los chicos, a. 1937
Tinta sobre papel de calco. 12,8 x 16,8 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

37. Józef [autorretrato] y el doctor Gotard de paseo, a. 1937
Tinta sobre papel de calco. 15 x 15,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

38. Józef junto a la cama de su padre enfermo, 1926
Tinta sobre papel. 14,5 x 16,5 cm
Instituto de Historia Judía, Varsovia

39. Organillero en el patio, 1936
Tinta sobre papel. 16,9 x 19,9 cm
Instituto de Historia Judía, Varsovia

40. Los viejos desnudos y un cóndor, ca. 1930
Lápiz sobre papel. 14,5 x 19 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

41. Hasídicos junto al pozo. Esperando al Mesías, ca. 1934
Tinta sobre papel de calco. 13,6 x 19,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

ESCENAS IDÓLATRAS

42. Adoración de un zapato de señora.
Tres mujeres sentadas en un sofá y un hombre [autorretrato] arrodillado delante de un zapato de señora, ca. 1936
Lápiz sobre papel. 19 x 22,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

43. Venus y Amor. Una mujer tumbada y Amor con un espejo a sus pies, a. 1933
Lápiz sobre papel. 19,3 x 29 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

44. Mujeres sádicas, 1919
Lápiz sobre papel. 28 x 40 cm
Instituto de Historia Judía, Varsovia

45. Escenas en la mesa. Mujeres juguetonas, 1916
Tinta lavada sobre papel
Instituto de Historia Judía, Varsovia

46. Tres mujeres sentadas en un sofá y un hombre-perro reptando delante de ellas, a. 1933
Lápiz sobre papel. 17,5 x 22,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

ENCUENTROS

47. Encuentro. En la escena, dos siluetas de mujer y un joven rabino en la calle de la ciudad, 1920
Óleo sobre cartón. 53,5 x 70 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

48. Józef [autorretrato] con bastón en la mano y una mujer con perro a su lado en la calle de la ciudad, a. 1937
Lápiz sobre papel. 20,3 x 16,3 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

49. Un grupo de transeúntes en la calle de la ciudad. En primer plano dos mujeres con zapatos de tacón, perro y Józef [autorretrato], ca. 1933
Lápiz sobre papel. 15,5 x 20 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

OTRAS OBRAS

WOJCIECH WEISS

Demonio (en cafetería), 1904
Óleo sobre lienzo. 65 x 95 cm
Museo Nacional de Cracovia

WOJCIECH WEISS

Composición (Pasión), 1899
Lápiz, lápiz de color y acuarela sobre papel.
22,5 x 31 cm. Colección privada

WOJCIECH WEISS

Vampiro, 1899
Lápiz de color y carbón sobre papel. 30 x 22 cm
Colección privada

WOJCIECH WEISS

Composición satánica, 1899
Lápiz y acuarela sobre papel. 31,8 x 22,5 cm
Colección privada

WOJCIECH WEISS

Esbozo para el cuadro «Autorretrato con manzana», 1897
Acuarela sobre papel. 31,7 x 45 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

WITOLD WOJTKIEWICZ

Importuno, 1906
Tinta y pluma sobre papel. 15,8 x 9,5 cm
Museo Nacional de Varsovia

WITOLD WOJTKIEWICZ

Fiesta, 1906
Acuarela sobre papel. 31 x 47 cm
Museo Nacional de Varsovia

WITOLD WOJTKIEWICZ

Comitiva de la princesa (del ciclo Ceremonias II), 1908
Tinta y pluma sobre papel. 20,2 x 26,7 cm
Museo Nacional de Varsovia

WITOLD WOJTKIEWICZ

Delante del teatrillo (Circo), 1906-1907
Óleo sobre lienzo. 99,5 x 105,5 cm
Museo Nacional de Varsovia

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Composición figurativa, 1914
Carboncillo sobre papel. 48 x 63,2 cm
Museo Nacional de Varsovia

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Composición simbólica, 1914
Carboncillo sobre papel. 48 x 63,2 cm
Museo Nacional de Varsovia

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Composición, 1917
Pastel sobre papel. 47 x 67,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz,
Varsovia

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

La tentación de san Antonio II, 1921-1922
Temple sobre lienzo. 72,5 x 142,5 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz,
Varsovia

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Hurys, 1918
Pastel sobre papel. 49 x 56 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz,
Varsovia

JAN LEBENSTEIN

L'inassouissement (Insaciabilidad), 1969
Tinta lavada sobre papel. 48,2 x 64,6 cm
Museo de Literatura Adam Mickiewicz, Varsovia

FRANCISCO DE GOYA

«Están calientes» (Los Caprichos, estampa 13), 1799
Aguafuerte y aguatinta bruñida.
21,9 x 15,3 cm
Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FRANCISCO DE GOYA

«¿Qué sacrificio!» (Los Caprichos, estampa 14), 1799
Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.
20,3 x 15,2 cm
Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FRANCISCO DE GOYA**«Bien tirada está» (Los Caprichos,****estampa 17)**, 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo.

21,9 x 15,3 cm

Calcografía Nacional. Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FRANCISCO DE GOYA**«¿Quién más rendido?» (Los Caprichos,****estampa 27)**, 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

19,8 x 15,1 cm

Calcografía Nacional. Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FRANCISCO DE GOYA**«Ruega por ella» (Los Caprichos, estampa****31)**, 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca

y escoplo. 21,9 x 15,2 cm

Calcografía Nacional. Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FRANCISCO DE GOYA**«Volaverunt» (Los Caprichos, estampa 61),**

1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.

21,9 x 15,2 cm

Calcografía Nacional. Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FRANCISCO DE GOYA**«Lealtad» (Los Disparates, estampa 17),**

1816-1823

Aguafuerte, aguatinta bruñida. 24,6 x 35,8 cm

Calcografía Nacional. Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

FÉLICIEN ROPS**Las diabólicas. La cortina carmesí**, 1874

Heliograbado retocado. 28,5 x 20 cm

Collection Musée Félicien Rops, Province

de Namur

FÉLICIEN ROPS**Las diabólicas. La cortina carmesí**, 1874

Heliograbado retocado. 28,5 x 20 cm

Collection Musée Félicien Rops, Province

de Namur

FÉLICIEN ROPS**Pornokratés**, 1896

Grabado en color realizado por Albert

Bertrand. 67,5 x 44,5 cm

Collection Musée Félicien Rops, Province

de Namur

FÉLICIEN ROPS**Detritus humano**

Heliograbado. 20 x 12,5 cm

Collection Musée Félicien Rops, Province

de Namur

MAX KLINGERCarpeta de diez grabados *Vom Tode* [Sobre

la Muerte], 1897

1. Noche

Aguafuerte y aguatinta. 38 x 40 cm

Galería La Caja Negra

MAX KLINGERCarpeta de diez grabados *Vom Tode* [Sobre

la Muerte], 1897

6. Herodes

Aguafuerte y aguatinta. 38 x 28 cm

Galería La Caja Negra

MAX KLINGERCarpeta de diez grabados *Vom Tode* [Sobre

la Muerte], 1897

7. Campesino

Aguafuerte y aguatinta. 28 x 37 cm

Galería La Caja Negra

MAX KLINGERCarpeta de diez grabados *Vom Tode* [Sobre

la Muerte], 1897

8. En la vía

Aguafuerte y aguatinta. 38 x 28 cm

Galería La Caja Negra

MAX KLINGERCarpeta de diez grabados *Vom Tode* [Sobre

la Muerte], 1897

10. Muerte redentora

Aguafuerte y aguatinta. 38 x 40 cm
Galería La Caja Negra

GEORGE GROSZ

De la Carpeta *Ecce Homo*, 1921

4. Ecce Homo

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm
Colección Marco Pinkus, IVAM

GEORGE GROSZ

De la Carpeta *Ecce Homo*, 1922

7. Fuerza y gracia

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm
Colección Marco Pinkus, IVAM

GEORGE GROSZ

De la Carpeta *Ecce Homo*, 1922

11. Dedicado al profesor Freud

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm
Colección Marco Pinkus, IVAM

GEORGE GROSZ

De la Carpeta *Ecce Homo*, 1922

15. Antes de salir el sol

Acuarela offset color. 36,5 x 26,5 cm
Colección Marco Pinkus, IVAM

AUBREY BEARDSLEY

The Yellow Book. Volumen I

Pieza nocturna, abril de 1894, Londres
Colección particular, Madrid

AUBREY BEARDSLEY

The Yellow Book. Volumen II

Comedia ballet de marionetas, julio
de 1894, Londres
Colección particular, Madrid

AUBREY BEARDSLEY

The Yellow Book. Volumen III

Portada del volumen III, octubre
de 1894, Londres
Colección particular, Madrid

AUBREY BEARDSLEY

The Yellow Book. Volumen XI

Cubierta del volumen XI, octubre
de 1896, Londres
Colección particular, Madrid

ÍNDICE

El país tenebroso de Bruno Schulz MONIKA POLIWKA	9
Relaciones y afinidades artísticas IRENA KOSSOWSKA / ŁUCASZ KOSSOWSKI	31
Bruno Schulz y los maniquís SERGE FAUCHEREAU	53
Homenaje en tres tiempos SERGIO SANZ	57
BRUNO SCHULZ OBRAS	61
EL LIBRO IDÓLATRA	63
LAS TIENDAS DE COLOR CANELA	85
SANATORIO BAJO LA CLEPSIDRA	93
ESCENAS IDÓLATRAS	113
ENCUENTROS	121
OTRAS OBRAS	127
DOCUMENTOS	169
CRONOLOGÍA	197
BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA	203
OBRA EXPUESTA	207



El país tenebroso ofrece, por primera vez en España, una cuidada retrospectiva de la obra plástica del escritor y artista polaco –y judío– Bruno Schulz (Drohobycz, 1892-1942), uno de los grandes protagonistas de la vanguardia de entreguerras. La singular poética de estas obras se alimenta de forma recurrente de los recuerdos de infancia y la visión oscura y asfíxica de su Drohobycz natal: obsesiones traducidas en una escenografía de tiendas sombrías, maniqués, mujeres anónimas, caminantes con chistera o rabinos, que encontró plasmación no sólo en su trabajo literario sino también en dibujos y grabados de rara intensidad y coherencia.

Se recoge, así, una amplia selección de su obra plástica, como la que integra su famoso *El libro idólatra* o ilustra sus narraciones, con especial atención a *Las tiendas de color canela* y *Sanatorio bajo la Clepsidra*, además de abundante material documental que permite entender el trabajo de Schulz tanto en el contexto del panorama internacional europeo de principios del XX como en el más estrecho de su Polonia natal. Los ensayos de Monika Poliwka, Irena Kossowska, Łucasz Kossowski, Serge Fauchereau y Sergio Sanz completan este acercamiento desde una perspectiva histórica y contextualizadora que no desdén el cuerpo a cuerpo con la materialidad de la obra. El resultado es una mirada poco menos que exhaustiva de un mundo creador cuya potencia perturbadora y enigmática no merma con los años.



Museo de Literatura
Adam Mickiewicz



Embajada de la República
de Polonia en Madrid



La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org