

BRUNO SCHULZ

ENSAYOS CRÍTICOS

Traducción:
Jorge SEGOVIA y Violetta BECK

MALDOROR ediciones

- La mitificación de la realidad
- Epilogo a *El Proceso*, de Franz Kafka
 - *Ferdydurke*

La mitificación de la realidad

Lo esencial de la realidad es el *sentido*. Lo que no tiene *sentido* no es real para nosotros. Cada fragmento de la realidad vive en la medida que participa de un *sentido* universal. Las antiguas cosmogonías expresaban esto con la sentencia: “En el principio fue el Verbo”. Lo que no es nombrado no existe para nosotros. Nombrar una cosa equivale a englobarla en un sentido universal. Una palabra aislada, pieza de mosaico, es un producto reciente, resultado –ya– de la técnica. La palabra primitiva era divagación girando en torno al sentido de la luz, era un gran todo universal. En su acepción corriente, hoy la palabra es sólo un fragmento, un rudimento de una antigua, omnímoda e integral mitología. De ahí esa tendencia en ella a regenerarse, a retoñar, a completarse para regresar a su sentido entero. La vida de la palabra consiste en que tiende hacia miles de combinaciones, como los trozos del cuerpo descuartizado de la serpiente legendaria que se buscan en las tinieblas. Ese organismo complejo ha sido desgarrado en sílabas, en sonidos, en discursos cotidianos; utilizado bajo esa forma nueva, en su sentido práctico, se ha convertido en un instrumento de comunicación. La vida de la palabra –y su desarrollo– fue desplazada hacia un camino utilitario, y se vio sometida a las normas de la vida práctica. Sin embargo, cuando las exigencias de la práctica se relajan, cuando la palabra liberada de esa presión se abandona a sí misma y vuelve a sus propias leyes, se produce en ella una regresión; tiende entonces a completarse, a encontrar sus antiguos lazos, su *sentido*; y esa tendencia de la palabra hacia su matriz, su añoranza del remoto origen, nosotros la llamamos poesía.

La poesía son cortocircuitos de sentido que se producen entre las palabras, un repentino brote de mitos ancestrales.

Cuando utilizamos las palabras corrientes nos olvidamos de que son fragmentos de historias antiguas y eternas, y que construimos –como los antiguos– nuestra casa con añicos de las estatuas de los

dioses. Nuestros conceptos y términos más concretos son remotísimas derivaciones de los mitos y las historias antiguas. No hay ni un átomo, en nuestras ideas, que no provenga de ahí, que no sea una mitología transformada, mutilada o cambiada. La función más primitiva del espíritu es la creación de fábulas, “de historias”. La ciencia ha encontrado siempre su fuerza motriz en el convencimiento de hallar al final de sus esfuerzos el sentido último del mundo, sentido que busca en las alturas de sus artificiales construcciones. Pero los elementos que utiliza ya han sido usados, provienen de historias antiguas desarmadas. La poesía reconoce el sentido perdido, restituye las palabras a su lugar, las enlaza según ciertos significados. Manejada por un poeta, la palabra adquiere conciencia, podríamos decir, de su sentido primero, se desarrolla espontáneamente según sus propias leyes, recupera su integralidad. De ahí que toda poesía sea una creación mitológica, que tiende a recrear los mitos del mundo. La mitificación del mundo no ha terminado. Ese proceso únicamente ha sido obstaculizado por el desarrollo de la ciencia, empujado a una vía secundaria donde permanece, separado de su sentido. La ciencia tampoco es otra cosa que un esfuerzo por construir el mito del mundo, puesto que el mito está contenido en los elementos que ella utiliza y nosotros no podemos ir más allá del mito. La poesía alcanza el sentido del mundo por deducción, *anticipando*, a partir de grandes atajos y audaces aproximaciones. La ciencia apunta al mismo fin por inducción, metódicamente, teniendo en cuenta todo el material de la experiencia. Mas, en el fondo, ambas buscan lo mismo.

Incansablemente, el espíritu humano añade a la vida sus glosas –los mitos–, incansablemente intenta “conferirle un sentido” a la realidad. La palabra, abandonada a sí misma, gravita, tiende hacia el sentido.

El sentido es el elemento que arrastra al ser humano al proceso de la realidad. Es un dato absoluto y que no puede ser deducido de otros datos. Es imposible explicar por qué algo nos parece “sensato.” Atribuirle un sentido al mundo es una función indisoluble de la palabra. La palabra es el órgano metafísico del hombre. Con el tiempo, la palabra se anquilosa, deja de vehicular sentidos nue-

vos. El poeta le devuelve a las palabras su virtud de cuerpos conductores, creando acumulaciones donde nacen tensiones nuevas. Los símbolos matemáticos son un desarrollo de la palabra en nuevos dominios. La imagen es también un derivado de la palabra, de la que todavía no era signo, sino mito, historia, sentido.

Normalmente consideramos la palabra como una sombra de la realidad, como un reflejo. Sería más justo decir lo contrario. La realidad es una sombra de la palabra. La filosofía es, en el fondo, filología, estudio profundo y creador de la palabra.

Primera edición:

Studio n° 3-4, 1936.

Reimpresión, entre otras:

Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, [Wyd. II. Biblioteka Narodowa, seria I, nr 264, Wrocław 1998, p. 383-386]

Epílogo a *El Proceso*, de Franz Kafka

En vida de Kafka sólo se publicaron algunos relatos cortos. Un sentido nada frecuente de la responsabilidad, el supremo valor religioso que le daba a su creación, le obligaban a abandonar uno tras otro los frutos de una producción feliz e inspirada. Únicamente un pequeño grupo de amigos tenía conciencia de ver madurar a un creador de gran envergadura, que aspiraba a los fines últimos, y luchaba por las cuestiones más profundas. La creación no era para él un fin en sí mismo, sino un camino para conquistar una verdad superior, conveniente a la vida. La tragedia de este destino es que la vía que lleva hacia la luz no la encuentra, y, a pesar de todos sus esfuerzos, desemboca en las tinieblas.

Es así como se explica el testamento de este hombre que murió prematuramente, que condenó todo su trabajo literario a la destrucción. Max Brod, designado por él como su albacea, decidió, en contra de sus últimas voluntades, publicar en varios volúmenes lo que se ha podido salvar de su herencia literaria, y que sitúa a Franz Kafka en un destacado lugar entre los espíritus representativos de su generación.

Esta obra rica, intensa, ya madura y como acabada desde el origen, viene a ser, desde entonces, como un testimonio unido a profundas experiencias religiosas. La mirada de Kafka, fascinada duraderamente por el más allá religioso de la vida, sondea con una penetración nunca satisfecha la estructura y el orden profundo de esa realidad secreta, recorriendo los confines donde la vida humana entra en contacto con el ser divino. Él es su chantre y su adorador, pero un chantre de una rara especie. El calumniador, el satírico más virulento no podría hacer del mundo una caricatura más atroz, de formas más comprometedoras y absurdas en apariencia. La grandeza del orden divino, según Kafka, no puede ser representada de otra manera que no sea por el poder de negación que hay en el hombre. Transgrede de tal manera todas las categorías humanas que sólo la fuerza de

desaprobación, de rechazo, la crítica violenta que el hombre opone a las instancias superiores da la medida de su grandeza. ¿De qué otra manera podría reaccionar el hombre ante la usurpación de esas fuerzas, sino a través de la protesta, la incompreensión y una crítica demoledora?

El personaje de *El Proceso* va a someter toda la organización de la “justicia” a esa crítica en el transcurso de su primer interrogatorio. La ataca apasionadamente, la pone en peligro, aparentemente con éxito, pasa del rol de acusado al de acusador. La consternación visible del tribunal, que se bate en retirada, su impotencia, a través de la que se subraya el carácter esencialmente inconmensurable de lo sublime y de las categorías humanas, excitan la pasión reformadora, la temeridad del personaje. Así, la ceguera humana reacciona ante la invasión de los poderes con violencia –la *hybris* antigua– que no es la causa, sino el efecto de la cólera divina. Josef K., se siente mil veces superior al tribunal, cuyas argucias provocan su disgusto y desprecio. Él le opone la razón humana, la civilización y el trabajo. ¡Ridícula ceguera! Toda la superioridad de sus razones no le defiende contra el transcurso implacable del proceso, que le aguarda en su existencia mucho más allá de lo que puede decir. Sintiendo que el círculo se cierra cada vez más en torno a él, Josef K., no deja de seguir creyendo que a pesar de todo es posible romperlo, o de vivir fuera de él; se engaña con la idea de que puede obtener secretamente algo del tribunal a través de las mujeres, que son –según Kafka– un intermediario entre lo humano y lo divino, o por medio de un pintor-filósofo que, cree él, está en relación con los jueces. Kafka, de esta manera, estigmatiza y ridiculiza sin desmayo la naturaleza ambigua, e ilusoria, de las iniciativas humanas ante el orden divino.

El error de Josef K., está en que se obstina en su razón humana, en lugar de entregarse sin reservas. Se empecina, redacta cada día, indefinidamente, el recurso con el que intenta probar que su coartada humana está sin culpa. Todas sus tentativas, todos los “medios jurídicos” que emplea caen en un vacío enigmático, sin llegar a las altas instancias a las que se dirigen. El hombre que frecuenta ese mundo oblicuo, tortuoso y sin medida permanece para

siempre un malentendido, un ser descentrado, ciego y fracasado. En el penúltimo capítulo, que es como una clave para toda la novela, aparece otro aspecto del asunto, a través de la parábola del capellán de prisiones. No es la ley quien persigue a un hombre culpable, sino que es el hombre quien busca a lo largo de toda su vida entrar en el mundo de la ley, y todo ocurre como si la ley se ocultase ante el hombre, herméticamente al amparo de su carácter inaccesible y sagrado, al mismo tiempo que espera secretamente un atentado sacrílego, la irrupción del hombre. La defensa de la ley que emprende el capellán en la admirable exégesis de esta parábola roza la sofística, la perfidia y el cinismo; es la mayor prueba que puede afrontar el amor a la ley, la más alta abnegación a la que puede elevarse.

Kafka demuestra en esta novela, casi *in abstracto*, la irrupción de la ley en el hombre. No lo hace apoyándose en un destino real, individual. Nunca sabremos, una vez cerrado el libro, en qué consiste la falta de Josef K., no conoceremos la forma de verdad que su vida debía llevar a cabo. Kafka describe sólo el ambiente que caracteriza el encuentro de la vida humana con la verdad suprema, que le sobrepasa. Describe la atmósfera, el clima, el aura. La invención estética de este libro es una especie de proeza, a través de la que Kafka supo reflejar lo inalcanzable, y lo inexpresable, con el lenguaje humano, construyendo un material que transformado en los menores detalles, le da a su proyecto un cuerpo para restituir lo inmaterial.

El conocimiento, las investigaciones y búsquedas que aquí quiere expresar Franz Kafka no son en modo alguno su propiedad exclusiva; pertenecen a la herencia común de la mística de todos los tiempos y todos los pueblos, que las han expresado siempre en un lenguaje subjetivo, ocasional, ligado a las convenciones de las comunidades o escuelas esotéricas. Con él, por primera vez, gracias a la magia poética, ha sido creada una realidad paralela, a través de la que se manifiestan estas verdades, si bien no en su esencia, pero de tal manera que el no iniciado puede sentir también el hálito de su lejanía sublime, y vivirlas a través de un equivalente auténtico.

Tal es el sentido del método de Kafka: crear una realidad paralela-

la, un doble, un mundo subyacente, que a decir verdad apenas tiene predecesor. Alcanza esa apariencia de mundo paralelo gracias a una especie de pseudo-realismo que merecería un estudio particular. Kafka traspasa de manera especialmente aguda la superficie, la apariencia de lo real. Conoce de maravilla las gesticulaciones, los mecanismos externos de los acontecimientos y situaciones, sus engranajes e implicaciones, pero eso sólo es para él un tejido superficial, una epidermis sin raíces que echa como un ropaje delicado sobre la realidad trascendente. Su actitud hacia lo “real” es completamente irónica, insidiosa, como la de un ilusionista. Simula la exactitud, lo serio, la precisión de lo real, para mejor comprometerla en profundidad.

Las obras de Kafka no constituyen una imagen alegórica, exposición o exégesis de una doctrina; son una realidad poética autónoma, circular, cerrada por todas partes y que descansa sobre ella misma. Más allá de sus alusiones místicas y sus intuiciones religiosas, la obra vive su propia vida poética, ambigua, insondable, que ninguna interpretación puede agotar.

El Proceso, cuyo manuscrito recibió Max Brod en 1920 de manos del autor, está inacabado. M. Brod ha separado de la novela algunos capítulos fragmentarios, que debían encontrar su lugar antes del capítulo final, apoyándose en una declaración de Kafka diciendo que ese “proceso” ideal no estaba terminado, pero las peripecias ulteriores no aportarían nada esencial al sentido profundo que tenía en mente.

Primera edición:

Franz Kafka, *Proces* (El Proceso) [traducción y epílogo de Bruno Schulz, editorial Rój, Warszawa 1936]

Reimpresión:

Bruno Schulz, *Opowiadania...*, p. 440-445.

Ferdydurke

Ya hace muchísimo tiempo que no nos encontrábamos ante un fenómeno tan turbador, ante una carga ideológica de la envergadura de *Ferdydurke*, la novela de Witold Gombrowicz. Nos enfrentamos aquí, pues, a una manifestación excepcional del talento de un escritor, de una forma y unos modos novelísticos nuevos y revolucionarios, y, en fin de cuentas, de un descubrimiento fundamental: la anexión de un nuevo territorio de fenómenos espirituales, territorio hasta ahora dejado al abandono, que nadie había pisado, y donde retozaban indecentemente la broma irresponsable, el retruécano y el absurdo.

Intentaremos delimitar, situar ese dominio que Gombrowicz nos ha revelado. Hecho extraño, ese dominio, cuyas dimensiones sólo nos aparecieron gracias a este descubrimiento excepcional, hasta el presente no poseía nombre, ninguna existencia le había sido reconocida, incluso no estaba señalado con ninguna mancha blanca en el mapa del mundo espiritual.

Hasta ahora, el hombre sólo se veía y sólo quería verse desde un punto de vista superficial. A aquello que escapaba a esa mirada superficial, no le concedía la menor existencia, no lo dejaba llegar en modo alguno al campo de la reflexión, no tomaba nota de ello. Vivía una vida huérfana, casi fuera de la existencia, fuera de la realidad, de la lamentable existencia de los contenidos no admitidos y no registrados en parte alguna. El anatema de la estupidez, la futilidad y el absurdo suponían barreras infranqueables, su proximidad cegaba. La conciencia pide una cierta distancia, y, además, necesita ser sancionada por la razón. Lo que carece de esta sanción, aún a pesar de que se encuentre muy cerca, no está a su alcance.

Mientras que la sombra del hombre desarrollaba sobre la escena de su conciencia su acción superficial, experimentada, aprobada, su realidad profunda se debatía desesperadamente contra la simpleza y la estupidez, se golpeaba desarmada, contra quimeras y tonterías en una región innostrada, incluso no localizada. La sombra usurpaba para sí todas las prerrogativas del ser, mientras que, sin un cobijo propio, la rea-

lidad humana llevaba la existencia errante y clandestina de un paria. Gombrowicz ha mostrado que las formas experimentadas, maduras y claras de nuestra vida espiritual son más bien un *pium desiderium*, que viven en nosotros más como un estado de intención permanente que como realidad. En tanto que realidad, vivimos siempre por debajo de ese registro, en un territorio poco honorable, nada glorioso y tan pobre que dudamos si concederle o no una débil apariencia de vida. Por parte de Gombrowicz ha sido un acto capital reconocer ese territorio como el ámbito esencial y archihumano del hombre real, de adoptarlo, —él, el desheredado, el abandonado de la conciencia, el paria—, de identificarlo, de bautizarlo, de hacerle subir el primer peldaño del deslumbrante reconocimiento que le abre en la literatura ese *manager* de la inmadurez.*

*La analogía con el freudismo parece evidente. Pero Freud, después de haber descubierto el subconsciente, consiguió una *curiosum* psicológica, una isla, al presentarnos las manifestaciones incomprendidas y la lógica paradójica, autónoma, nítidamente cortadas, separadas por la frontera de la patología, de la corriente profunda y normal de las cosas. Ahora bien, Gombrowicz ha dirigido justamente su punto de mira hacia los procesos pretendidamente normales y experimentados, y ha demostrado que su legitimidad y su normalidad no son más que una ilusión óptica de nuestra conciencia, que, siendo ella misma el producto de un cierto amaestramiento, sólo acepta los contenidos que le son adecuados y no registra el elemento de inmadurez que envuelven con su flujo la pequeña laguna de los contenidos habituales. El ámbito del que se trata no puede ser clasificado en ninguna de las categorías del conocimiento establecido, no disponemos de ningún instrumento para analizarlo. Es ahí donde Gombrowicz ha hecho un hallazgo genial. Ha sabido utilizar el aparato psíquico que sirve normalmente de válvula de seguridad, el aislante que protege las frágiles construcciones de lo establecido frente a la agresión de un caos subterráneo: lo cómico, la convulsión de la risa, que sacude las usurpaciones y las reivindicaciones de este elemento germiante. Y con lo cómico, en la medida en que eso es lo que toca más de cerca a ese ámbito problemático, ha incorporado un elemento nuevo de observación y registro. Lo grotesco de Gombrowicz no es otra cosa que un instrumento de resistencia y de repulsión adaptado a los fines del conocimiento. Freud nos descubrió el pequeño fragmento de ese mundo subterráneo accesible por los métodos del psicólogo, métodos con los cuales ha neutralizado la acción destructiva del ridículo y del absurdo. Y, finalmente, no abandona el plano de la seriedad científica. Ahora bien, el ataque general a ese ámbito no podía llevarse a cabo más que abandonando completamente cualquier posición de lo serio: lanzando al asalto el desencadenamiento de la risa, desatando la invasión universal de lo cómico. Se confirma que es en la seriedad científica misma, en la actitud digna del investigador, donde reside el mayor obstáculo para la desmitificación fundamental del mecanismo del pensamiento. Lo establecido y la hipocresía desenmascaradas, desarmadas, expulsadas de sus posiciones, han encontrado refugio en la seriedad de la postura del investigador. Es a ese juego del escondite al que Gombrowicz le pone término rompiendo

con una audacia singular los diques de lo serio. Ha conseguido transformar el instrumento destructor en herramienta constructiva. Gracias a lo cual ha proyectado la lucidez de un sarcasmo humanizador sobre un territorio que hasta entonces no había sido objeto de ninguna elaboración por las fuerzas del espíritu humano. [Nota del autor]

La existencia madura del hombre encuentra su equivalencia en las formas y contenidos de la cultura sublimada, igual que la existencia subterránea y clandestina tiene su mundo de equivalencias, en el que se desenvuelve y actúa.

Desde el punto de vista de la cultura, son productos ocasionales, accidentales, residuos de su proceso, un territorio de contenidos subculturales, poco refinados y rudimentarios, un ámbito inmenso de residuos que obstruye sus periferias. Ese mundo de canales y sumideros, esa gigantesca cloaca de la cultura es sin embargo la placenta, el abono, el alimento vital con el que germinan cualquier valor y cultura. Se encuentra ahí la reserva de las fuertes tensiones emocionales que sus contenidos subculturales han conseguido combinar y concentrar. Nuestra inmadurez (y quizá, en el fondo, nuestra vitalidad) se encuentra atada por mil nudos, enlazada por mil atavismos a ese complejo de formas de segundo orden, a esa cultura de segunda elección, que se queda implantada ahí con obstinación, por la fuerza de una antigua costumbre, de una antigua complicidad. Mientras que bajo el envoltorio de las formas maduras y establecidas, nosotros rendimos homenaje a los valores elevados, sublimados, nuestra vida esencial se desarrolla a escondidas sin sanciones superiores, en esa esfera familiar mugrienta, y la energía emocional que ella contiene es cien veces más poderosa que aquélla de la que dispone la débil capa de lo establecido. Gombrowicz ha hecho ver que es justamente aquí, en este territorio despreciado y vergonzoso, donde prospera una vida exuberante, que transcurre de manera extraordinaria sin sanciones superiores y que bajo la presión redoblada de la abominación y la vergüenza se desarrolla mejor que en las alturas de lo sublime.

Gombrowicz ha revocado la posición aislada y privilegiada de los fenómenos psíquicos, ha destruido el mito de su origen divino, ha desvelado su genealogía zoológica, una genealogía poco reluciente que su vanidad repudiaba. Gombrowicz ha revelado

la naturaleza común de los ámbitos de la cultura y de la subcultura, y lo que es más, podemos admitir que, en el plano de la subcultura, en el terreno de la inmadurez, el ve el modelo y el prototipo del valor en general, y en el mecanismo de su funcionamiento (que ha desmontado de manera genial), la clave de la comprensión del mecanismo de la cultura.

Hasta aquí, el hombre se veía a sí mismo bajo este prisma de una forma completamente acabada y dispuesta, no veía más que la fachada de costumbre. No se daba cuenta de que mientras en sus aspiraciones se acercaba al modelo ideal, él, en su misma realidad, permanecía siempre inacabado, mal construido –hecho de parches– y deficiente. La miseria de su forma, burdamente ensamblada, apresuradamente cosida, escapaba a su atención. Gombrowicz nos libra el inventario de la parte maldita, de la escalera de servicio de nuestro yo: ¡inventario asombroso! En el salón frontal, todo obedece al decoro, pero en esta cocina de nuestro yo, entre los bastidores de la acción establecida, se ejercen las peores conductas. No hay ideologías por manidas o caducas que sean, formas petrificadas y podridas que no se desarrollen aquí, que no encuentren destinatario. Aquí aparecen en todo lo que ellas tienen de sórdido las estructuras de la mitología, la tiranía disimulada de las formas sintácticas, la violencia y el banditismo de las frases hechas, la fuerza de la simetría y la analogía. Aquí se revela la burda mecánica de nuestros ideales, fundada en la dominación de una literalidad ingenua, en las figuras de una metáfora y una imitación vulgar de las formas lingüísticas. Gombrowicz es el maestro de esa maquinaria psíquica, ridícula y caricaturesca, que sabe llevar a cortocircuitos violentos, a explosiones magníficas en una extraña condensación grotesca.

Cómo Gombrowicz consigue cristalizar los productos plasmáticos de esa nebulosa esfera, corporeizarlos, hacerlos visibles y tangibles, sobre la escena de su teatro, éso corresponde al misterio de su talento. El instrumento de lo grotesco que forja para este fin, grotesco que juega el papel de una lupa, y bajo el cual lo imponderable toma cuerpo, debería alimentar el tema de un estudio particular.

La cadena de descubrimientos de Gombrowicz no se detiene sin embargo ahí. Se le debe todavía un diagnóstico perspicaz concerniente a la esencia misma de la cultura. El escalpelo de Gombrowicz saca a la luz, liberándolos de las motivaciones secundarias (cuya aglomeración lo enreda todo), el motivo principal de la cultura, su nervio, su raíz. Gombrowicz ha revelado y apreciado en toda su extensión la importancia capital del problema de la forma. Se puede decir después de él que toda la cultura humana es un sistema de formas en las cuales el hombre se ve a sí mismo y a través de las cuales se muestra al hombre. El hombre no soporta su desnudez. Sólo se comunica consigo mismo y con los que le rodean por medio de las formas, los estilos y las máscaras. Toda la atención humana ha estado siempre absorbida por la aplicación de las formas y las jerarquías, por la manipulación del movimiento de los valores, ha estado siempre tan acaparada por el fondo del asunto, que el proceso de jerarquización de fabricación de la forma, parecía encontrarse fuera de toda problemática. El mérito de Gombrowicz es haber tratado por su lado genético, evolutivo, un asunto que siempre fue considerado en su absoluto, en su contenido, de una manera “esencial”. Él ha elaborado una embriología de la forma. Ha unificado la multiplicidad, ha reducido toda la escala de las ideologías humanas a un denominador común, ha liberado, abstracción hecha de sus particularidades, la misma sustancia humana. Y el molde donde se fabrican las formas –hasta entonces inaccesible al ojo humano– lo ha situado en un ámbito tan dudoso, tan lamentable y despreciado que la unión en la misma mirada de cosas tan distantes, y el hecho de situar entre ellas el signo de la igualdad, deben ser reconocidos como la verdadera luz de la clarividencia. Sabemos, pues, donde se encuentra ese laboratorio de las formas, esa fábrica de sublimación y jerarquización. Es la cloaca de la inmadurez, el ámbito de la vergüenza y la humillación, de la imperfección y lo defectuoso, un miserable basurero lleno de residuos, de vanas y fragmentadas ideologías, todas esas cosas para las que no existen nombres en el lenguaje cultivado.

Semejantes hallazgos no se consiguen fácilmente en base sólo a

especulaciones puras y conocimiento científico. Gombrowicz llegó ahí por el camino de la patología, de su propia patología. Todos nosotros atravesamos las crisis de madurez, y los procesos dolorosos de la imperfección y lo defectuoso. Las experimentamos de forma más o menos ligera, más o menos grave, y guardamos de sus dificultades heridas más o menos ligeras, más o menos graves, enfermedades y malformaciones. Para Gombrowicz, los sufrimientos del periodo de madurez, todas sus derrotas y sinsabores no se disiparon al hallar tal o cual equilibrio, no se calmaron con tal o cual compromiso, sino que –sin ninguna duda–, se han convertido en su propio problema, su propio fin, maduros para el autoconocimiento, despertados por y para la palabra, por y para la expresión. La posición que ha adoptado Gombrowicz no es la objetiva y desapasionada del investigador. De principio a fin, su libro está imbuido de un muy ferviente espíritu de apostolado, de un espíritu religioso y reformador, ardiente y militante. El apostolado, he aquí tal vez el nudo y el meollo del libro, éso sobre lo que han germinado, como de un tronco, las otras partes, las ramas. No es fácil explicar la esencia de ese apostolado. Y si eso no es fácil, es porque no se trata de una opinión particular, de una teoría ni de una consigna, sino del trastorno de todo un modo de vida, de una reforma esencial, *in capite et membris*, la cual no fue jamás emprendida tan profundamente. Pero estimar que Gombrowicz parte de algunas ideas generales y abstractas, sería cometer un error. El punto de partida del libro es el más concreto, el más personal, el más vivo y más palpable que se pueda imaginar. Gombrowicz insiste en el hecho de que la génesis de su obra reside en una determinada situación que le concierne personalmente. Gombrowicz revela que todas las motivaciones capitales y “generales” de nuestro comportamiento –toda navegación bajo esa bandera de ideales y consignas– no nos expresan ni completa ni verdaderamente: sólo descubren un poco de nosotros, y todavía ésto o aquéllo, al azar, pero nada esencial. Gombrowicz se opone a la principal corriente de la cultura, que hace vivir al hombre a costa de algunas parcelas sacadas de sí mismo, ideologías, frases huecas y formas, y no de sí mismo, en su integra-

lidad, a partir de su nudo vital. El hombre nunca se había considerado más que como suplemento imperfecto y despreciable de sus conceptos. En esa relación, Gombrowicz quiere restaurar las proporciones justas, trastornadas. Muestra que cuando no somos maduros –sino pobres tipos, lamentables, debatiéndonos en los bajos fondos de lo concreto para intentar expresarnos, y que es con nuestra bajeza con lo que tenemos que vérnosla–, estamos más cerca de la verdad que cuando somos nobles, sublimes, maduros y definitivos. He ahí por qué nos incita a retornar a las formas primarias, he ahí por qué nos convoca a rehacer, a recomponer, a reestructurar toda nuestra infancia cultural, a entrar en la infancia, y no porque espere, en efecto, la salvación de las ideologías cada vez más bajas, cada vez más primarias y rudimentarias, sino porque el hombre ha arrojado, dispersado y perdido por todo el camino del desarrollo que ha recorrido desde el estado de ingenuidad primera el tesoro de lo concreto viviente. Todas sus formas, sus gestos y sus máscaras han cubierto lo humano, han absorbido los despojos de una miserable pero concreta y única verdadera condición humana; y Gombrowicz los reivindica, los acoge, los retira de un largo exilio, de una antigua diáspora. Cuanto más se “desenmascaran” y comprometen esas máscaras que son las formas y los ideales, más se desvela la tosquedad de su mecanismo, más escandaloso se confirma, más se libera el hombre de ellas, de esas formas que lo habían agarrotado. La actitud de Gombrowicz hacia las formas no es sin embargo tan simple, no tanto como el sentido único en que acabo de decirlo podría dar a entender. No, porque ese demonólogo de la cultura, ese encarnizado cazador de mentiras culturales, también –de manera paradójica– al mismo tiempo las ha traicionado. Él experimenta por sus encantos adulterados un amor patológico e incurable: el amor que sentimos por un ser enfermo y torpe, conmovedor en su impotencia por cargar solo con la tarea, por no encontrarse nunca a la altura de las exigencias insaciables de la forma. Las discordancias, los tropiezos y retruécanos de la forma, las torturas del hombre en su lecho mortuorio le excitan y apasionan. Pero, arrancada de un organismo tan vivo como *Ferdydurke*,

¡qué descarnada y esquelética parece esta temática! No es necesario ver más que un simple corte a través de la masa viva y germinante de su cuerpo, uno de los muchísimos aspectos de ese engendro de múltiples vidas. Finalmente, desembocamos aquí en la inteligencia auténtica, autocreadora, desembarazada de juicios preconcebidos y de ideas hechas. Por donde quiera que palpemos el cuerpo de la obra, percibimos una musculatura, una fuerza de los pensamientos, la carne y la carcasa de una anatomía atlética que, ciertamente, no está rellena de guata y estopa. Este libro revienta bajo esa abundancia de ideas, desborda de energía creadora y devastadora.

¿Qué conclusiones saca Gombrowicz de sus vivisecciones para la práctica de la vida y la práctica literaria? Poco le importa la forma individual y sus tentativas de saltimbanqui por arrojar el ancla en la realidad, se burla de eso. Ninguna genealogía, ninguna coartada ante cualquier tribunal ontológico y absoluto podría salvarla a sus ojos. Pero ese positivista, ese adorador del hecho se lo perdona todo si la misma pelea hasta hacerse admitir en ese “medio intermonádico” que nosotros llamamos opinión. La forma accede entonces a la beatificación. La aceptación, he aquí la instancia suprema, la prueba inapelable de cualquier valor humano. La estima de Gombrowicz por esa instancia no tiene límite, aunque no ignore nada de su composición y su substancia, y sepa perfectamente que sólo es la media aproximativa de los juicios de X... y de Y..., el resultado de las maneras de ver limitadas y vulgares de A ...y de B... Sin embargo –Gombrowicz lo saca a la luz– no existe otra instancia cualificada para ese control, allí no existe superior; es la opinión quien juzga, según sus leyes inicuas, el valor de nuestras ofertas personales, y hacia ella vuelan nuestras ensoñaciones más secretas, a través de ella son tamizadas nuestras ardientes aspiraciones. A pesar de lo que esa conducta pueda tener de sórdido, permanece como un prototipo de fuerza valorizadora, y ahí desembocan todos los criterios y todas las instancias absolutas. Es esa opinión quien nos determina, la que ejerce presión sobre nosotros, y sobre la que se apoya nuestra forma y se modela la imagen que intentamos darnos.

Conseguido el culto positivista del hecho, el prólogo de *Filidor*

acusa sin embargo a ese respecto una cierta quiebra –digamos la palabra– de traición o infidelidad. Aquí, en efecto, Gombrowicz le pone límites, ya no le reconoce una jurisdicción universal. No obstante, no debería temer ser parcial. Todo gran sistema ideológico es parcial y tiene el coraje de serlo. La concesión que Gombrowicz hace a los escritores de primer rango es muy a menudo formal. No convenía introducir aquí un doble criterio. Las excepciones consentidas por Gombrowicz debilitan también el crédito de sus teorías concernientes a los hechos que él somete a su tribunal. En efecto, Gombrowicz exige que los móviles personales que empujan a un escritor a escribir –y que, según su audaz afirmación, son siempre una voluntad de imponer su propio valor ante el fórum de la opinión– dejen de actuar como un impulso subterráneo, clandestino y vergonzoso, que traspasa su energía a contenidos extraños y lejanos, y que se conviertan, simplemente, en el tema confesado de su creación. Se esfuerza por desnudar el mecanismo entero de la obra de arte, su lazo con el autor, y de hecho, al mismo tiempo que el postulado, ofrece la demostración práctica en *Ferdydurke*, que no es otra cosa que el modelo capital de una obra así. Considera que se encuentra ahí la única salida para escapar a la mentira general sin esperanza y para desembocar en la vía de salvación de la literatura, a través de una vigorosa inyección de realidades. ¿Pero qué significa entonces el escritor “de segundo rango”? Ese maestro de la relatividad y adepto de lo concreto que es Gombrowicz no debería usar categorías tan reductoras ni condenar –con ayuda de definiciones– al “segundo rango” preestablecido. Gombrowicz no desconoce los caminos que recorren las grandes ideas y las grandes obras, no ignora que la grandeza puede no ser más que el producto de una feliz coyuntura, de una coincidencia de circunstancias internas y externas. Así, pues, no hay que tomar demasiado en serio la lealtad de Gombrowicz hacia los grandes espíritus de la humanidad. Sin menoscabo de la innegable originalidad de *Ferdydurke*, no será inútil recordar que este libro tuvo un precursor, quizá desconocido por Gombrowicz, en *Paluba*, de Irzykowski: una obra demasiado avanzada, y por ello inoperante. Tal vez ahora nos

hallemos en el momento adecuado para enfrentarnos a ese tema. La crítica está condenada a traducir la prosa discursiva de *Ferdydurke* al lenguaje convencional, popular. Pero, en este desnudamiento, en esta disección de un esqueleto completamente seco, *Ferdydurke* se ve privada de todas sus perspectivas ilimitadas, de sus múltiples significaciones, de su expansión metafórica, cosas todas que le dan a las ideas de Gombrowicz su valor de microcosmos, de modelo universal del mundo y la vida.

Primera edición:

Skamander, julio-septiembre 1938, cuadernos XCVI-XCVIII [reseña de la novela *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz (1904-1969), editorial Rój, Warszawa 1937]

Reimpresión, entre otras, en:

Bruno Schulz, *Opowiadania...*, p. 398-408.