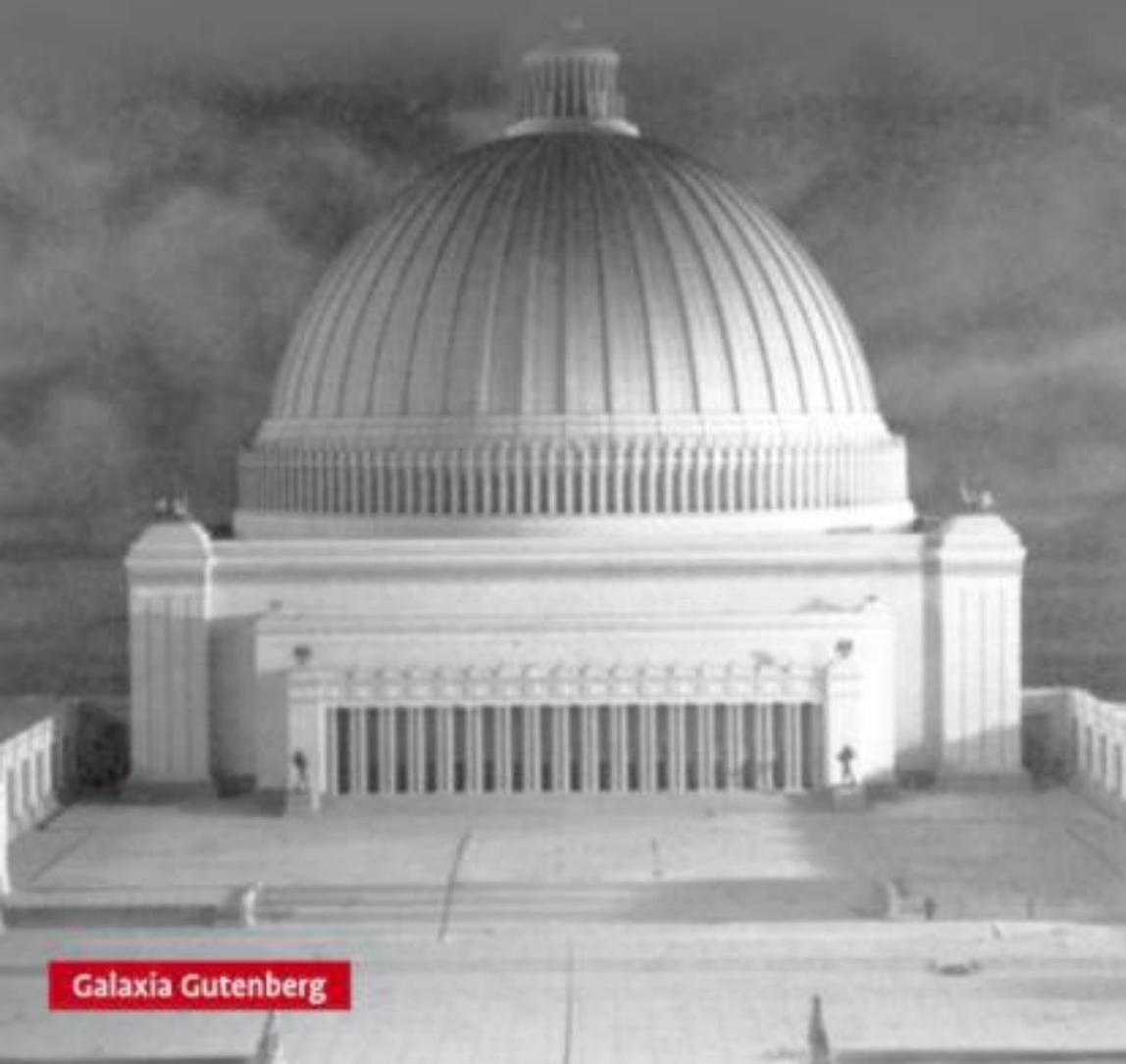


László F. Földényi
**Los espacios de
la muerte viviente**

Kafka, De Chirico y los demás



Galaxia Gutenberg

© DPA/Efe

László F. Földényi (Debrecen, 1952) es-

tá considerado uno de los intelectuales más relevantes de Hungría. Especialista en Estética y Teoría del Arte, en su ya extensa trayectoria profesional, amén de su labor como docente, destaca como dramaturgo, teórico del arte, ensayista y filólogo. En 1980 se dio a conocer con la publicación de *El joven Lukács*, un ensayo crítico sobre la obra del influyente filósofo húngaro. En 1984 publicó *Melancolía* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1996 y 2008, esta última con un texto inédito), brillante y documentada genealogía de la condición melancólica del espíritu a partir de grandes hitos de la creación artística, literaria, musical y filosófica de la humanidad. A este canon originalísimo galardonado con el premio Mikes de Literatura le siguió un estudio sobre la obra del pintor romántico Caspar David Friedrich; *El sudario de la Verónica* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2004), un sugerente ensayo en el que Földényi invita al lector a un itinerario por algunos de los museos de Europa en busca del sentido oculto de la obra artística y pictórica; y la pequeña joya literaria que es *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2006), lúcido y apasionante ensayo sobre el oscuro destierro del gran narrador ruso. En 2008 publica *Goya y el abismo del alma*; libro que supone un acercamiento a uno de los cuadros de referencia dentro de la obra del genial pintor aragonés, convencido de que «para poder pintar *Saturno*, Goya tuvo que llegar a los límites de la resistencia del alma».

Las civilizaciones humanas nacieron indisolublemente ligadas a las ciudades y al sueño del poder de construir la ciudad ideal, aquella que se impusiera sobre el caos de la naturaleza, la corrupción y el paso del tiempo, y sobre el desorden de las pasiones humanas.

También en el siglo xx, los totalitarismos quisieron crear las «ciudades de la luz» soviéticas, construidas de la nada para proclamar por los siglos de los siglos la gloria de los planes quinquenales, o las monumentales capitales nazis donde, en palabras del propio Hitler, «las gigantescas edificaciones... contribuirán a unir y fortalecer políticamente más que nunca a nuestro pueblo.»

En este nuevo libro, László Földényi recrea el sueño de la ciudad ideal a lo largo de la historia y su destino inevitable: la ruina, la desaparición «que se pasea como un espectro por la immaculada perfección». La ruina, como «una filigrana en la estructura de los edificios destinados a la eternidad».

Desde los totalitarismos a la pintura renacentista o los cuadros metafísicos en los que de De Chirico trabajaba durante la Primera Guerra Mundial, pasando por la perfección descriptiva de los espacios burocráticos de Kafka, donde muerte, vida y sueño se amalgaman, Földényi despliega una capacidad de reflexión que enriquece sin duda la del lector y le confirma como uno de los más brillantes ensayistas e historiador de las ideas en la Europa de hoy.



La traducción de este libro ha recibido una ayuda del Hungarian Books
& Translations Office del Petőfi Literary Museum

Título de la edición original: Az eleven halál terei. Kafka, Chirico és a többiek...

Traducción del húngaro: Adan Kovacsics Meszaros

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: mayo de 2018

© Matthes & Seitz Berlin Verlag, Berlín, 2017.

Reservados todos los derechos por Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft
mbH

© de la traducción: Adan Kovacsics, 2018

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018

Conversión a formato digital: Maria Garcia

ISBN: 978-84-17355-43-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Crujidos en la hojarasca. Los variados movimientos de los árboles alrededor del lago de Garda, el crecer y envejecer de las hojas de los castaños, la caída de los frutos, del follaje. Todo al mismo tiempo. Movimiento en medio del silencio cuando oigo el grave coro: *Rex tremendae*. ¿No despierta la soledad? Me he refugiado en la otra habitación, he cerrado con cuidado la puerta. Una puerta blanca y pesada que no cierra bien, que vuelve a abrirse. Existe el riesgo de que se oiga el ruido y me pillen. Esa otra habitación, sin embargo, era tan perturbadora que me he quedado petrificado, mirando la pared que semejaba el costado de un gigantesco invernadero, enrejado. Detrás, agua en la que flotaban todos los cuerpos que poco antes hacían cola voluntariamente o que yacían uno al lado del otro en las blancas camas de los hospitales. ¿Cómo fueron a parar allí? Al otro lado de las barandas de las camas, de formas sinuosas y pintadas de blanco, había agua, un medio definitivo. Nos vendaban los ojos y la boca y nos ordenaban saltar de allí al estanque. La otra habitación era el más allá, al que he ido a parar en un dos por tres, aunque al final me he quedado fuera. Simplemente, me han pasado por alto.

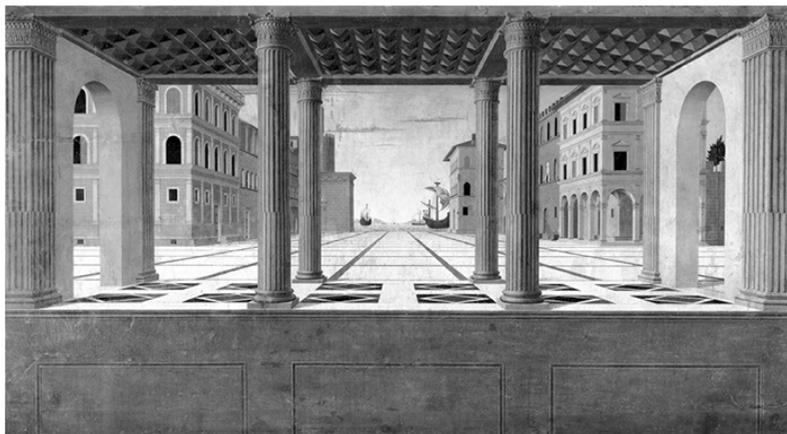
URI ASAF,
Kafka in Bildern [Kafka en imágenes]

Dos muchachos estaban sentados en el muro del muelle y jugaban a dados. Un hombre leía el periódico sobre los escalones de un monumento, a la sombra del héroe que blandía un sable. Una muchacha llenaba su cubo en la fuente. Un vendedor de frutas, tumbado al lado de su mercancía, miraba hacia el lago. En el fondo de una taberna se veía por los huecos de la puerta y de la ventana a dos hombres bebiendo vino. El tabernero dormitaba delante, sentado a una mesa. Una barca llegó al pequeño puerto, flotando suavemente, como si la trajeran en brazos sobre el agua.

FRANZ KAFKA,
El cazador Gracchus

La inmovilidad también puede alcanzar cierto grado de dramatismo. En el museo de Berlín cuelga un cuadro de Francesco di Giorgio Martini pintado hacia 1490 y titulado: *Vista arquitectónica*. Resultan chocantes su vacío, su silencio, pero sobre todo su inmovilidad. Desde las arcadas situadas en el primer plano se ve una plaza diseñada con precisión y bordeada por edificios de dos pisos. Más allá, a la izquierda, se observa parte de una fortaleza; a la derecha, un edificio portuario, tal vez un almacén, tal vez unas oficinas. Y en el fondo, el puerto, con cinco embarcaciones de diferentes dimensiones, dos de ellas con las velas desplegadas. Está todo tan impecablemente ordenado que la ciudad no parece construida por seres humanos, sino diseñada por un dios. Da la impresión de algo indestructible e incorruptible; no existe la catástrofe natural, no existe la tempestad, ni el terremoto, ni la inundación que puedan alterar nada en esa ciudad. Si alguna vez se hubiera edificado la «ciudad de Dios», al menos tal como la imaginaba san Agustín, sin duda habría sido así, a pesar de que en el cuadro de Di Giorgio Martini no figura ningún edificio destinado a un culto religioso. Sería el opuesto perfecto de la primera ciudad de la tierra, la ciudad de Henoc construida por Caín, concebida de entrada en pecado por causa de su fundador y, al igual que Babilonia, caracterizada por la confusión. En comparación con el desorden, con el supuesto caos de la «ciudad terrenal», esta otra se caracteriza sobre todo por una planificación impecable. El plan es previsión o, si se quiere, providencia. La providencia suprema es privilegio de Dios. La ciudad que vemos en el cuadro guarda

las huellas de esa planificación o providencia divinas. Si san Agustín lo viera, a buen seguro diría que «no se trata de una ciudad humana». Porque a la «ciudad de Dios» no opuso la del diablo, sino la de los hombres.



Por muy «divina» que se nos antoje, resulta sumamente opresivo en su conjunto. Si bien todos los detalles remiten a la mano de los hombres, a estos no se los ve por ninguna parte. Pero no como si no estuvieran presentes momentáneamente, sino como si directamente no existiesen. Como si se hubieran extinguido en este mundo. La imagen retrata un estado posterior a la historia. Se balancea en el límite entre el tiempo y la intemporalidad; da a entender, por la ausencia de las personas, que en algún momento, en el pasado, existió el «tiempo», lo que queda demostrado por el hecho de que hubo hombres que proyectaban edificios, tallaban piedras, hacían argamasa; ahora, sin embargo, una vez que los seres humanos se extinguieron, el tiempo también se ha extinguido con ellos. A su vez, la intemporalidad —o, mejor dicho, la ausencia del tiempo— remite a aquel estado en que todavía no existía algo así como el tiempo. Al fin y al cabo, el ser humano apareció muy tarde sobre la superficie de este planeta, delgada como una cascara de huevo, y desaparecerá al cabo de unos instantes si se mide en

dimensiones cósmicas. Y con él desaparecerá también el tiempo, dando lugar a algo que ni siquiera puede denominarse intemporalidad, sino más bien cósmica indiferencia.

Lo que transmite el cuadro es precisamente esta cósmica indiferencia. Todo es estéril, todo piedra y mármol. Todo regular y ordenado. Como en un crematorio. «De repente me encontré en una ciudad grande de forma cuadrada. Las ventanas estaban cerradas, el silencio reinaba por doquier.» Esta imagen vio en 1911 Giorgio de Chirico, el pintor italiano, en un sueño (De Chirico, p. 22). Tal vez se encontrara en la ciudad de Martini. Allí también las ventanas están cerradas, salvo una en el primer piso del edificio de la derecha donde hay una persiana abierta. Si sólo me fijo en ella, la imagen se convierte al cabo de un rato en un torbellino: se rompe el orden. Esa persiana abierta resulta fantasmagórica. Hasta podría ser el indicio de un crimen. Supone una señal de vida, de la vida extinguida. Si me quedo largo rato contemplando el cuadro y pensando a la vez en esa persiana semiabierta, el espacio empezará a poblarse al cabo de poco. De personas que, sin embargo, no están vivas. Y tampoco muertas. Son muertos vivientes. Igual que el protagonista de uno de los relatos de Kafka, el cazador Gracchus, que como muerto viviente recorre la tierra. La ciudad de Di Giorgio Martini está habitada, de forma invisible, por ese tipo de seres. Uno de ellos abrió la persiana. Tal vez Cecchino Bracchi, fallecido más de cuatro décadas más tarde a los dieciséis años de edad, sobre quien Miguel Ángel escribió estos versos: «En la tumba encerrado y fuera del tiempo, / más pavor me da a la vida el regreso / que aquí permanecer, porque muriendo / he nacido donde la muerte ha muerto».

No hay huella alguna de vida. El follaje que se ve en el lado derecho sólo sirve para resaltar esa ausencia de vegetación. Nadie ha andado por ahí desde tiempos inmemoria-

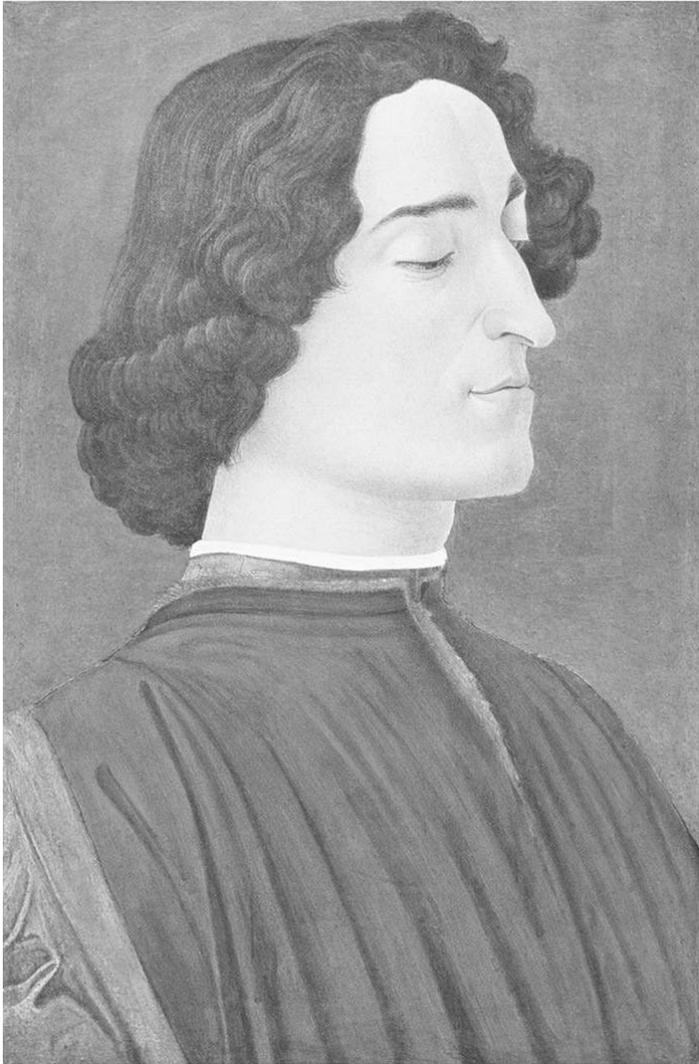


les; aun así, las piedras, los muros no están cubiertos de plantas, al pie de las columnas no crecen las malas hierbas. No porque quienes allí residen lo mantengan todo en orden, sino porque la vegetación ya sería una señal de vida. Ni una planta, ni una mota de polvo. Como si los habitantes del lugar, antes de extinguirse, hubieran aceptado en un último gesto la recomendación de Paul Scheerbart, el teórico de la arquitectura de comienzos del siglo xx. Scheerbart, que soñaba con edificios y ciudades de cristal, consideraba el aspirador un instrumento imprescindible, necesario no sólo para limpiar viviendas, sino también calles y parques. Y cuando ya no quedaran ni hojas secas ni polvo, habría que utilizarlo contra los insectos y las alimañas, para que nada en absoluto perturbase las vistas implecablemente planificadas (Scheerbart, p. 46). Leyéndolo, da la sensación de que al final los hombres tendrían que aspirarse a sí mismos, porque sólo si ellos también desaparecen se hace el orden realidad definitiva.

En el cuadro de Martini vemos un paisaje que no es de este mundo. O que es el estado en que queda el mundo después de una guerra total librada con gases tóxicos. Cuando quizá ya no hay ni oxígeno, sólo la nada.

La última vez que vi el cuadro en la galería berlinesa estaba flanqueado por sendos retratos de Botticelli: a la izquierda, el de Giuliano de Medici y a la derecha, el de Simonetta Vespucci. La joven, ya casada por aquel entonces y considerada la mujer más bella de la época, lleva suelto atrás y al lado el pelo por lo demás bien arreglado, de modo que parece agitado por un vendaval. Hacia 1480, es decir, pocos años antes de la creación de la obra de Di Giorgio Martini, ese peinado suelto no era habitual. Todo lo contrario: las mujeres se recogían el cabello, lo llevaban muy liso y, al igual que Simonetta en el retrato, sujetaban las trenzas con

prendedores. En este caso, el pelo empieza a soltarse, en parte ya ondea y confiere cierta gravedad a la mirada casi inexpresiva de la mujer. Es de suponer que una descripción del poeta y humanista italiano Angelo Poliziano sirviera de base al cuadro de Botticelli, pues ambos se conocían personalmente por ser miembros de la Academia Platónica de Florencia. Poliziano, a su vez, mantenía estrecho contacto con Giuliano de Medici, a quien cantó en un poema épico (*La giostra di Giuliano de Medici*). En este hace aparecer a Simonetta como ninfa, aunque sin nombrarla. En el poema, Giuliano declara con orgullo que el Amor nunca se adueñará de él; sin embargo, al ver a la ninfa en el transcurso de una cacería se enamora perdidamente de ella. Escribe Poliziano, entre otras cosas, sobre la muchacha: «su cabello dorado y rizado / soberbio le caía sobre la frente» (Cirigliano, pp. 222 y 223). El pelo suelto evoca también la cabeza de la Gorgona que Simonetta alza más adelante en el poema para protegerse del amor de Giuliano. En vano, porque el muchacho la vence y le quita aquella cabeza. En el cuadro de Botticelli, el cabello está a punto de soltarse y desordenarse del todo y la joven, de convertirse ella misma en un vendaval. Una cabeza de Gorgona que ha cobrado vida. Por ese desorden que todavía no se ve del todo, sino que sólo se intuye, la joven resulta profundamente erótica. Y ese erotismo es tan penetrante que en él se observan también los remotos síntomas de una latente histeria. Y la mirada revela incluso el presentimiento de que a los veintitrés años de edad, el 26 de abril de 1476, morirá.





El joven, Giuliano, es el hermano menor del gran Lorenzo de Medici y probablemente el amante de aquella mujer; con los ojos entornados mira a Simonetta. Sí, la mira; porque no cierra los ojos simplemente, sino que lo hace para evitar mirarla. Como si se protegiera ante la histeria latente de la otra. O ante la conciencia de que su amada pronto morirá, igual que él mismo. Fue asesinado exactamente veinticuatro meses después de la muerte de la joven, cuan-

do tenía veinticinco años, el 26 de abril de 1478. Precisamente ese no mirar del hombre hace elocuente la mirada grave, al mismo tiempo fría y ardiente de la mujer. Los ojos de los dos jóvenes se topan en el espacio urbano desierto e inmóvil de Francesco di Giorgio Martini. Si quisieran, con sus miradas hasta podrían convertir en ruinas esa ciudad perfecta.

San Agustín consideraba que en la «ciudad terrenal» existen dos tipos de imágenes: una que refleja el presente, otra que alude a la ciudad celestial. Según su pensamiento, en medio de la naturaleza corrompida por el pecado permanece la gracia que nos libera de este. Aplicada a las ciudades planificadas y construidas, esta idea viene a decir que incluso en la estructura de las ciudades más desordenadas, esto es, más «humanas» se adivina la estructura de la ciudad ideal, «celestial». En medio de la caducidad, lo inmaculado; en medio del desgaste, la esterilidad. Esto, sin embargo, vale también a la inversa. Porque no existe la perfección en la que no aparezca tarde o temprano la caducidad, no existe el anhelo de perfección que no se tope tarde o temprano con su fracaso. En 1932 se fundó en la Unión Soviética la ciudad de Beresniki, en la vertiente occidental de los Urales. Los gigantescos yacimientos subterráneos de sal potásica eran trabajados luego en uno de los combinados químicos más grandes del mundo, construido por decenas de miles de prisioneros de los campos de concentración de la zona, entre ellos Varlam Shalámov, que tenía entonces poco más de veinte años y que acabaría siendo, como cronista del Gulag, uno de los grandes escritores de su siglo. La «ciudad de la luz» había de proclamar por los siglos de los siglos la gloria del primer plan quinquenal (Shalámov, p. 73). Como la ciudad fue construida encima de la mina, terminó siendo a principios de nuestro siglo uno de los ce-