

De Chirico: todavía un enigma

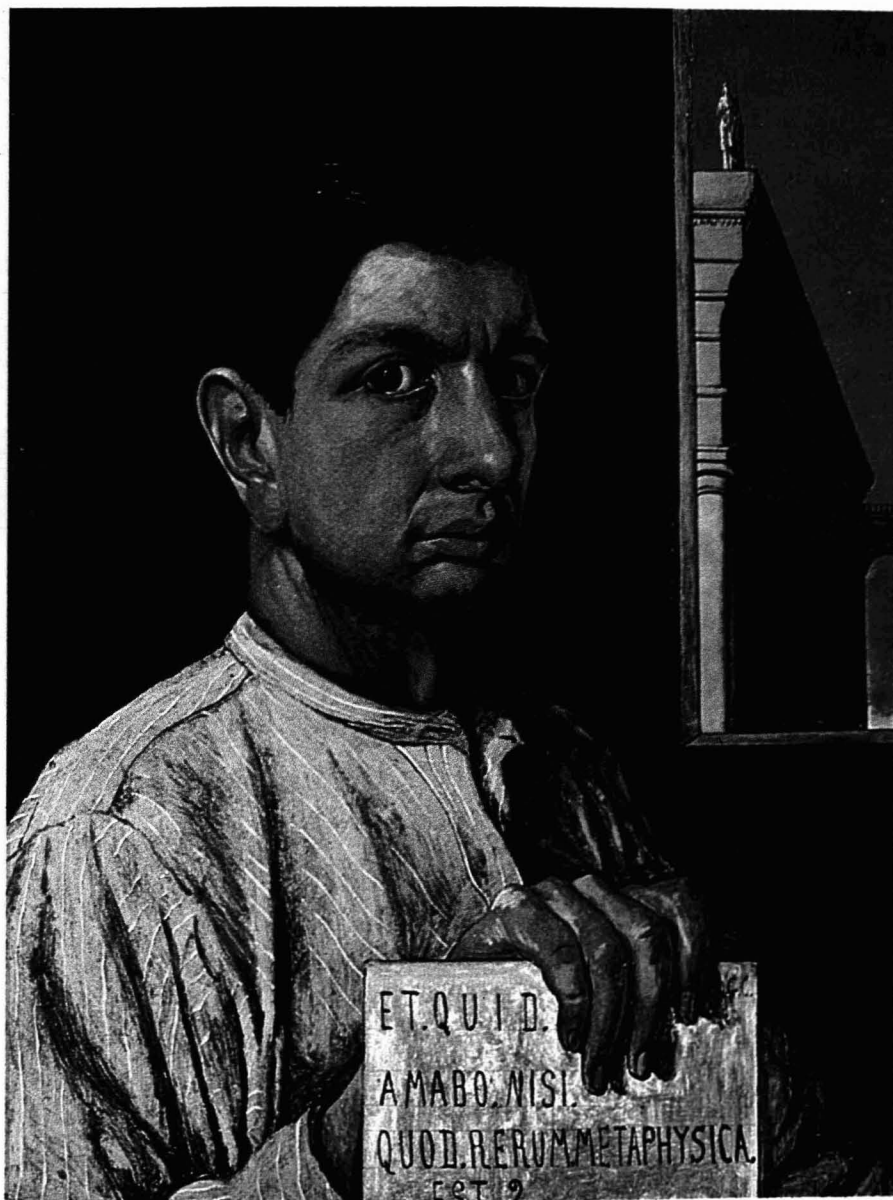
Por Gian Carlo Benelli

La última exposición de la obra de De Chirico que se llevó a cabo en Roma ofrece un punto de partida, no sólo para reconsiderar la obra del artista a la luz de la bibliografía existente, sino también, y sobre todo, para intentar un nuevo acercamiento a un tema ya discutido, hasta hace poco tiempo, con resultados no sólo contradictorios sino también y hasta cierto punto superficiales. Es sabido, por lo demás, que De Chirico se consideró siempre como un artista incomprendido, incluso por sus admiradores, afirmación que no debe ser subestimada ni tachada de frivolidad.

Pasando por alto el cortejo poco entusiasta de los críticos que, desviados por las mismas declaraciones del artista —desgraciadamente no siempre claras— vieron en él al defensor del regreso al orden, y haciendo abstracción del escándalo provocado por todos aquellos críticos que no tenían el espesor cultural para comprender el sentido del antimodernismo o antiabstraccionismo de De Chirico, las opiniones asumidas por la crítica tradicional sobre el artista nos parecen casi todas en cierto sentido poco válidas.

Hubo ante todo una crítica hostil, es decir, varios integrantes de la crítica italiana (sobre la cual hablaremos en seguida) que atacaban a De Chirico en nombre de varias ideologías, desde la "purovisibilista" al realismo. Esta crítica, que partía de diferentes premisas pero que ignoraba de igual manera el bagaje cultural de De Chirico, está representada por el célebre artículo de Longhi, quien mostró tanto una agudeza para señalar la novedad metafísica como una obstinada voluntad de no entenderla.

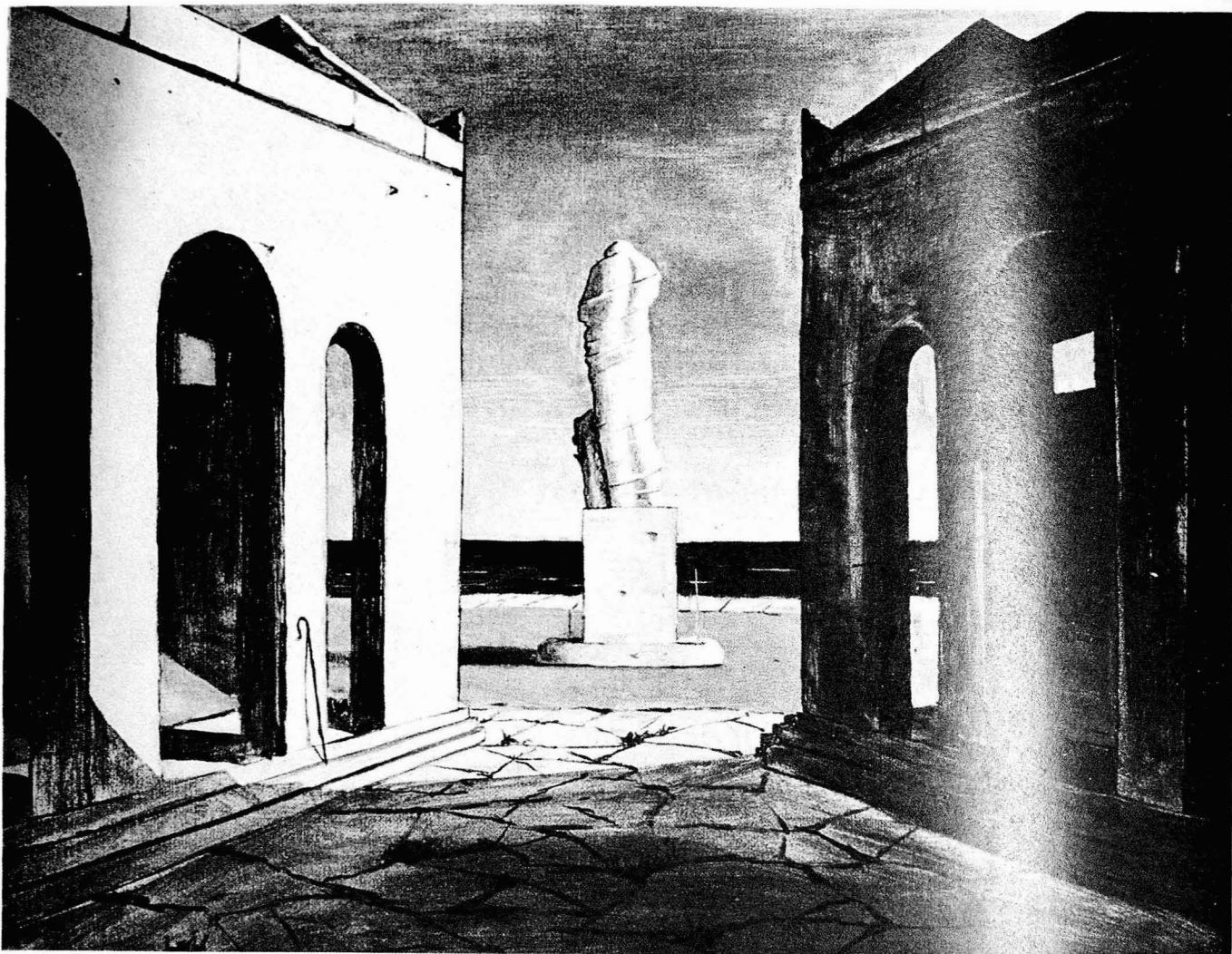
Existe además una crítica ampliamente difundida, predominantemente extranjera, que tiene como modelo la obra de Sorby. Esta crítica considera al De Chirico del



Autorretrato, 1920

primer periodo metafísico como uno de los máximos protagonistas del siglo, pero se niega a darle ningún valor a la obra posterior del artista. A esta corriente puede asociarse el filón crítico que,

remontándose a la época parisina del De Chirico amado por Breton lo considera como un pintor acabado desde los tiempos de la famosa disputa con los surrealistas. A pesar de que las sospechas que De



Meditación, 1910-11

Chirico deja ver en su autobiografía en relación con los críticos y los *marchands* son realmente exageradas, no hay duda de que se trata de actitudes prepotentes que se niegan a analizar las declaraciones del artista. Con respecto al pretendido surrealismo de De Chirico, Gian Alberto dell'Acqua hará notar que el gran rigor de la construcción y los lazos que lo unen a la gran tradición artística sitúan al pintor italiano fuera de esta poética. Existen, en fin, todos aquellos críticos que hace ya muchos años se esforzaron por captar algunos de los valores fundamentales de la poética de De Chirico. Entre estos sobresale sin duda alguna Waldemar George, cuyo planteamiento continúa siendo esencialmente válido y puede ser considerado como punto de partida para la comprensión inclusive de la obra posterior de De Chirico. En todo caso, está aún por formularse una visión global del sentido de la obra de De Chirico en sus diversas fases, aunque existen ya numerosos ensayos en esta dirección que han sido publicados en estos

En cada uno de sus cuadros intentaba oponerse al transcurrir del tiempo

últimos años a nombre de una nueva crítica.

La relación entre los planteamientos de De Chirico y el filón antihegeliano que va de Kierkegaard a Nietzsche, en particular la influencia de Schopenhauer y Weininger, ha sido siempre conocida.

Martin ha resaltado la afinidad de De Chirico con Hoffmannsthal y Schuré en el redescubrimiento del *Theatrum mundi* a través de Calderón y siguiendo la trayectoria de Heráclito. Ha incluso subrayado el significado de "ánima" que la figura de Ariadna reviste en la cultura alemana, citando para esto a Kauffman y curiosamente olvidando el tratamiento

científico que Kérenyi da al tema. Como es bien sabido, el personaje de Ariadna está muy presente en la metafísica de De Chirico. El pensamiento de Heráclito es fundamental en todo conocimiento "sapiencial", es decir, preparacionalista y preplatónico, y De Chirico detestaba a Platón. Recientemente, Poli ha subrayado con acierto el carácter de la influencia de Weininger, enfocándolo al tema central de la crisis del sujeto occidental. Sin embargo, se debe constatar que la localización de los ejes culturales que operan en la obra de De Chirico no ha conducido todavía al desarrollo y ejercicio sistemático de algunos filones de

pensamiento que, no obstante, ayudarían a aclarar el sentido de su obra. Con la excepción de Calvesi, que alude al artista en términos de arquetipos colectivos, no se ha puesto suficientemente de relieve la enorme reivindicación del mito y de lo "sagrado" que ha llevado a cabo el espiritualismo en la cultura alemana. Esto repercute con diferentes matices en la obra de Jung, de Kérenyi, de Eliade, y ofrece instrumentos bastante útiles para abordar la obra de De Chirico. Con esto nos referimos no sólo al redescubrimiento junguiano de la simbología alquímica, fuente de sorprendentes lecturas iconológicas, sino también a las investigaciones acerca del pensamiento esquizofrénico como productor de imágenes simbólicas arcaicas depositadas en el inconsciente. Decimos esto para desplazar el acento hacia las relaciones entre el pensamiento paranoico y la creatividad, relaciones que ocupan en la actualidad un lugar sobresaliente en la comprensión del fenómeno artístico y que no pueden ser ignoradas por una óptica como la de la cultura a la que nos hemos referido. En tal perspectiva, la comprensión de la "forma" pasa necesariamente a través de la comprensión de los "contenidos" que ésta pretende expresar, en contraste con todas las estéticas formalistas de ascendencia parisina, que eran el "coco" de De Chirico. Arieti, al referirse también al conocimiento intuitivo como lo entienden Spinoza y Bergson, se enfrenta con el problema de los procesos de pensamiento de acuerdo con el principio de Von Domarus, y sitúa el pensamiento creativo de artistas y científicos en el ámbito del pensamiento prelógico, para el cual la identidad se establece con base en la identidad de los predicados, lo que puede enunciarse en términos de anotaciones booleanas: $A = A$ ($A = \text{no } A$), siempre y cuando A y A tengan un predicado en común. El pensamiento prelógico se sitúa por lo tanto fuera del silogismo, del racionalismo aristotélico y cartesiano, y aparece en la esfera del pensamiento analógico y "sapiencial". Este tipo de pensamiento es el único que está en posibilidad de representar una nueva realidad ya que fluye en direcciones múltiples e imprevistas. Está en relación con el fundamento de la vida psíquica, que se encuentra en la intención y no en la imagen; de hecho, los deseos inconscientes dictan la elección del predicado identificador. Hasta aquí el planteamiento de Arieti.



Los pescados sagrados, 1919

Nótese incidentalmente que la referencia a Spinoza, a Bergson y al voluntarismo embona perfectamente con algunos elementos que tocan de cerca la obra de De Chirico. Martin ha destacado la

influencia bergsoniana de la *Introducción a la metafísica* sobre la pintura de este artista; por su parte, éste se declaró siempre "el anti-griego por excelencia" y mantuvo, desde la época de Ferrara, abiertas relaciones con el pensamiento y el mundo judíos. Ahora bien, el filón voluntarista y anti-intelectualista (antigriego) de permanente creatividad que está presente en Bergson, es característico tanto de la cultura hebrea como de la corriente antihegeliana a la que pertenece De Chirico.

Arieti continúa indicando toda una serie de síntomas que el esquizofrénico tiene en común con el pensamiento creativo, científico, artístico y religioso (insensatez de la apariencia, apariencias escondidas, terror del caos). ¡Cuántas veces, en los escritos de De Chirico, aparecen estos temas! Y con ellos, el tema del "espacio mágico" que alude tanto al tema de la "sacralidad", citado también por Arieti, como al tema de ordenar el caos. El arte como conquista de una nueva realidad y como orden en el caos es en



Retrato Sra. Gartzén, 1913



Los misterios del nadador, 1919

efecto el tema de la obra de Arieti, pero también, en otro sentido, de la obra de Bateson y su teoría del "doble vínculo". Ambos críticos señalan que el artista y el creador se distinguen del paranoico en un punto: la capacidad de dominar el enorme flujo de material arquetipo y de darle forma. Este material, como observará Jung por primera vez, adquiere el rostro del mito y de las simbologías alquímicas, fruto de un terrible viaje que realiza el hombre al interior de sí mismo, "*descensus*" en la "*materia*" en busca del "*anima mundi*". La habitación (el "hueco", el útero) donde se condensan las apariciones de De Chirico es la vasija de transformación alquímica, el microcosmos.

En su ya célebre texto, Lacan destaca por su parte ciertos rasgos de la percepción paranoica (percepción de los objetos marcada por un carácter inmanente e inminente de significación personal). Estos rasgos remiten de manera inequívoca a los escritos metafísicos de De Chirico (en primer lugar al bellissimo *Ebdomero*, pero también a los otros). Por otro lado, el mismo Lacan señala la afinidad entre la percepción paranoica y la creación poética: la importancia de la crisis de desarraigo como vehículo para llegar a la íntima comprensión de la propia época, las relaciones con el mito y el pensamiento prelógico y la predilección por la metafísica; además, afirma que el

conocimiento de la sintaxis paranoica "constituye una introducción indispensable a la comprensión de los valores simbólicos del arte y en particular a los problemas del estilo".

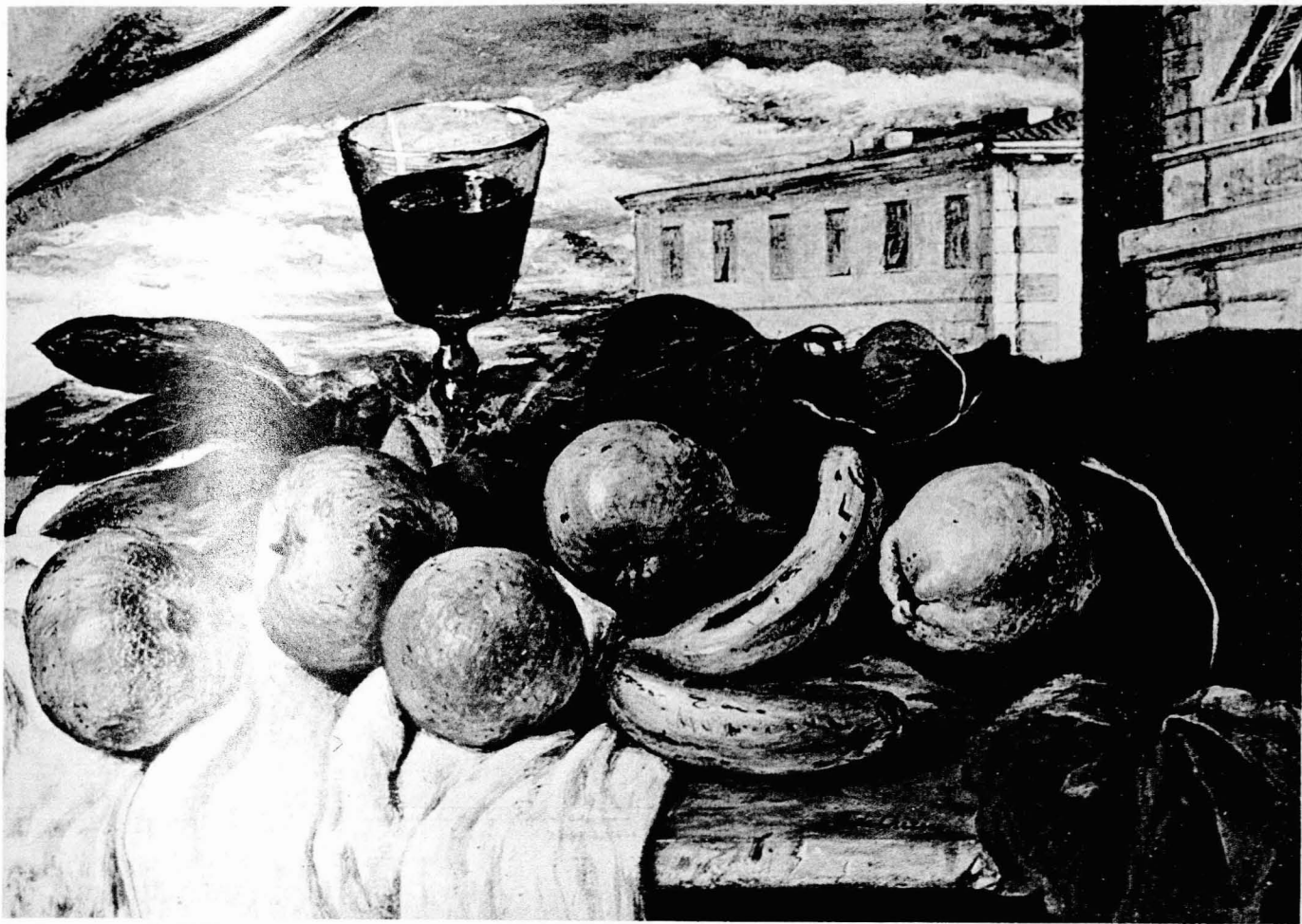
Finalmente, recordemos la declarada preferencia de De Chirico por el sueño y las largas noches, que nos lleva de nuevo a las observaciones de Arieti y de Jung sobre la producción de material mitológico en el sueño y sobre las relaciones de éste, tanto con el pensamiento esquizofrénico como con la creatividad.

Ahora bien, los sueños de De Chirico antes de encontrarse con Laparade, aparte del *déjà vu* —¿sincronicidad?—, expresan una simbología que ha sido muy trabajada por Jung en los arquetipos del agua y del jardín. Entre las observaciones de Jung que nos pueden interesar para comprender al pintor, excluyendo lo que sería repetitivo, habría que señalar, en los volúmenes 3, 5 y 14 ya citados de las *Obras Completas*, numerosas coincidencias entre las percepciones de los esquizofrénicos y varias sensaciones expresadas más de una vez por De Chirico en sus propios escritos. Recordemos en particular la crisis del "fin del mundo" con cohetes, luces, clangores, desintegración

Toda la obra de atravesada por un

del sol, etc., que evoca la descripción del encuentro de De Chirico con la obra de Tiziano descrita en las *Memorias de mi vida*.

La temática de los "Baños misteriosos", presente en los recuerdos infantiles asociados con las pequeñas escalerillas debajo de las cabinas-vestidor que el artista pinta, encuentra un sentido en la simbología alquímica del agua (*Mysterium Coniunctionis* como inconsciente, elemento potencialmente disgregador (luego regenerador) en el cual se puede "descender". En particular, la extraña elección del *parquet*, más allá de los orígenes ocasionales recordados por De Chirico, encuentra un paralelo con el



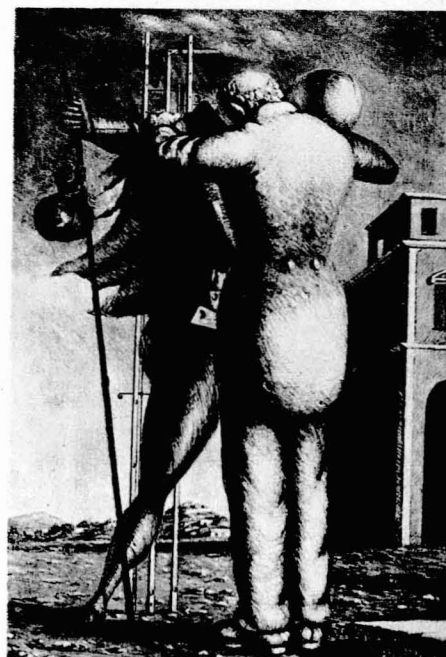
Balcón en Florencia, 1923

De Chirico está sentido de muerte

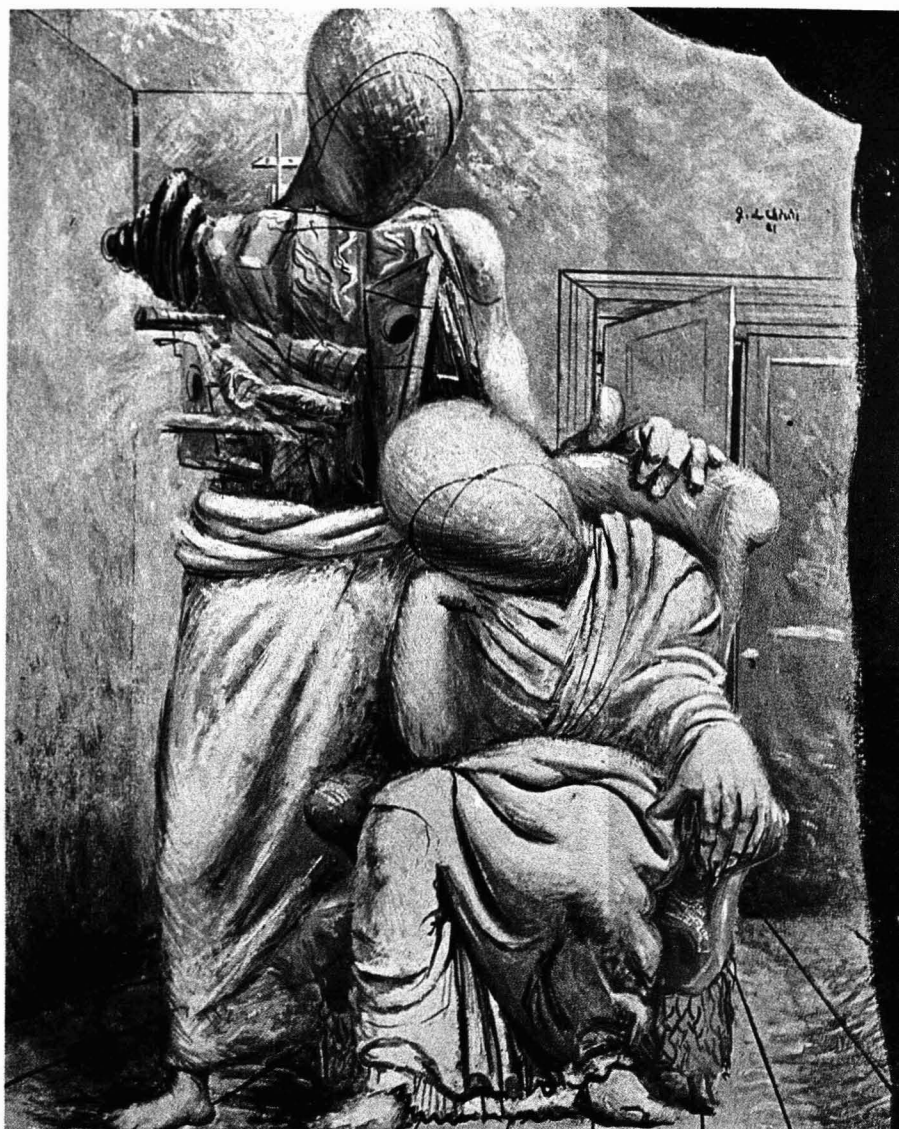
"agua tifónica" o "agua que no moja"; un "agua azoica", "mineral", que denuncia situaciones existenciales particulares (la "anima mundi", en el fondo de un mar oscuro e invisible, es un tema descubierto por Jung en Hipólito "Elenchos"). El tema del sol y de la luna desdoblados en imágenes brillantes y oscuras unidas por un cordón umbilical, presente a partir de las ilustraciones de los "Calligrammes" y retomado hasta el cansancio en la pintura de sus últimos años, tiene precedente en las simbologías estudiadas por Jung en relación con los esquizofrénicos, así como en el simbolismo medieval y mitral estudiado por el mismo psicoanalista (vols. 3 y 5 de las *Obras Completas*). Esto se

aclara con el concepto alquímico del "sol niger" o "umbra solis" (vol. 14: *Mysterium Coniunctionis*). El sol aparece ahí como instrumento del drama psicológico y fisiológico del retorno a la "prima materia" (la muerte). Hermes dice ("Tractatus aureus"): "Hijo, extrae la sombra del rayo". Y ya que la "sombra" es "resvilissima", el "Sol en la chimenea con autorretrato", obra de vejez presentada en la exposición romana, puede interpretarse de esta manera: "He extraído el oro de la materia vil (pero los dos soles están unidos por un cordón umbilical, debido a la duplicidad de lo real en el pensamiento simbólico) y lo he extraído de mí (en mi habitación, en mi microcosmos, en mi atanor) para mi gloria (lo he colocado bajo mi efigie)". Una verdadera "Exegesi monumentum" en pintura que se relaciona de nuevo, aunque en términos creativos, con aquel deseo de reivindicación que caracteriza el pensamiento paranoico (Lacan). Y los rayos del sol son sólidos. Con respecto a la alquimia, ciencia hermética por excelencia, nos viene de inmediato a la mente no sólo la importancia de Hermes en todo el mundo figurativo y literario de De Chirico, sino también su encarnación en formas

modernas en figuras que evocan los temas de Seznec, sin que necesariamente se piense en un desprecio por los arquetipos olímpicos de la cultura occidental. Este encarnarse podría indicar la "supervivencia de los dioses" en De Chirico bajo la forma de material mitológico y onírico al que él supo dar



Retorno del hijo pródigo, 1924



El poeta y su musa, 1924

forma: y es este dar forma otorgándole un orden al caos el que se manifiesta en su obra, aquello que permite al hombre crear una nueva realidad, es decir, lo que le permite ser artista. De Chirico da forma alquímica, en su propio atañer y asumiendo la angustia que esto conlleva, a la crisis del individuo occidental en nuestro siglo. En el catálogo de Milán, Schmied apunta con acierto que la "inmortalidad", el "enigma" y la "melancolía" son las palabras más queridas por De Chirico, y afirma que: "Este deseo intenso de inmortalidad, profundamente enraizado en él, sentimiento dominante en su vida, distingue a De Chirico de todos los demás artistas de su generación." En De Chirico se reconoce a Böcklin y Lorraine, a Nietzsche, Schopenhauer y Weininger ya que "en cada uno de sus cuadros intentaba oponerse al transcurrir del tiempo." Queremos decir que él es hijo de una civilización que creyó haber llegado al fin de la historia, y que descubre con angustia y de un momento a otro la

inexorabilidad del "panta rei". Schmied subraya con gran coherencia el papel fundamental de *Ebdomero* para comprender la naturaleza de De Chirico y los sueños que lo han seducido, ya que la novela se publicó en esos últimos años veinte que vieron la transformación de la pintura de De Chirico y la famosa disputa con los surrealistas. Esta fecha no es casual ya que coincide, para De Chirico, con los 30-40 años de edad en que se experimenta, ya sea de acuerdo con las observaciones estadísticas de Arieti sobre la creatividad, sea con la enorme experiencia terapéutica concentrada en Jung siguiendo los "procesos de individuación", una crisis radical de muerte-renacimiento y la transformación de la personalidad: crisis que *Ebdomero* describe, señalando al final la salida. No es casual que en los cuadros de De Chirico, *Ebdomero*-Ulises sea un viajero autobiográfico "autour de sa chambre", como el eterno "recurrente" "hijo

pródigo". Hay un enigma en las "partidas" y en las "llegadas" que permanece como tal, ya que los lugares de llegada o de partida son meros lugares psíquicos marcados por el alma-Ariadna, donde se acumula a montones el material eidético que sublima la percepción cotidiana: material ecuestre o de tienda de ultramarinos, templos o salas de espera, no tiene importancia.

La transformación de la pintura de De Chirico en los años veinte y su regreso neometafísico en la vejez, más allá de los episodios comerciales que no nos interesan, —como la proliferación de copias, retratos adulatorios o historias de falsas autentificaciones y viceversa— marcan probablemente, con una perfecta sinceridad expresiva, los momentos de este viaje psíquico. Es de hecho en la última vejez, dice Jung, cuando el material arquetípico vuelve a aglutinarse debido a una completa transformación del hombre, esta vez no sólo psíquica. Por lo demás, Jouffroy señalaba que toda la obra de De Chirico está atravesada por un sentido de muerte, donde la noche que desciende sobre la antesala no es sino la inminente noche de Europa: y en esto consiste la forma íntima de vivir el propio tiempo de la que hablaba Lacan.

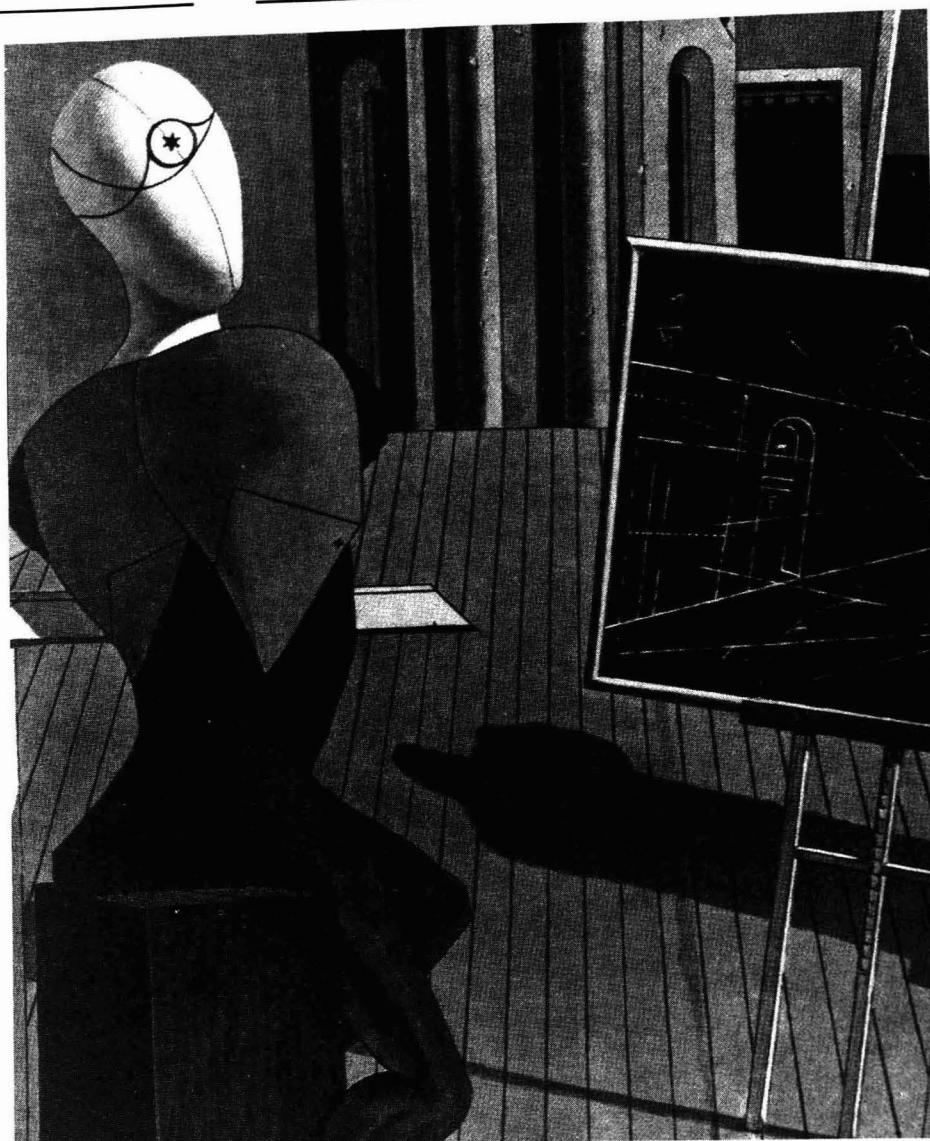
De Chirico tuvo el mérito, como escribió Cocteau, de tener "*en plein période plastique, compté d'avantage sur la morale que sur les problèmes visuels, qui aboutissent fatalement à la précocité*"; y sin embargo, no podía detener su propia búsqueda en los resultados del primer período metafísico. Con su bagaje cultural, era muy probable que buscara en la gran tradición artística algún común denominador con su propia *Weltanschauung* asumida como hipóstasis de lo artístico. Es decir, algo que permitiera a su visión del mundo insertarse en un contexto más amplio, menos subjetivo, apodícticamente imperecedero, aunque siempre fiel a lo absoluto de su autoevidencia dogmática, característica de lo "numinoso" de todo contenido inconsciente.

De esta manera nace el período de los "ottobre" y de los "adioses", que Ragghianti llega incluso a considerar como "el período pictórico más auténtico de De Chirico" en un ensayo en el que, por otro lado, rechaza al De Chirico "metafísico". Es el largo período de madurez en el cual la metafísica, lejos de ser olvidada, revive en un variado y enriquecido contexto de

* Días de fiesta campestre en octubre.

exposiciones. Es también el momento de la búsqueda de identidad en el pasado con los autorretratos en trajes antiguos; etapa de variada y abundante producción que podría representarse con el autobiográfico "Ulises", vagabundo de mares inmensos y tierras desconocidas. Algunos de sus resultados figurativos siguen siendo metafísicos, incluso cuando se declara abiertamente en la tradición de Rubens, Renoir o Delacroix. Pero si el símbolo puede permanecer velado o perder inmediatez en sus búsquedas, y si algo de su producción muestra una serena indiferencia por todo intento artístico, he aquí que surgen, a partir de 1934, los "Baños misteriosos", mientras que son numerosas las apariciones de todo tipo en la estancia (o en otra parte), en la esfera de una continuidad no repetitiva con la primera metafísica.

Ciertamente, no se puede olvidar que se acercan los años de sus escritos poco entusiastas acerca de la "materia pictórica" y sobre la pintura moderna. Es necesario señalar sin embargo que estos escritos, y en especial el primero, ponen el acento en el paralelismo entre "oficio" y "talento"; es decir, en la exigencia de afinar los propios medios técnicos para llegar a expresar plenamente la propia visión. Se trata de un tema sagrado más allá de muchas argumentaciones ingenuas y de su eterna autoexaltación (en relación con su megalomanía y su costumbre de



El vaticinador, 1915

Paralelamente a una producción quizás comercial, De Chirico mantuvo su propia vocación metafísica

quejarse, véase Lacan y Biswanger). El antimodernismo de De Chirico, aunque salpicado de consideraciones poco aceptables, surge de una petición anti-intelectual no injustificada, que considera que la idea no puede escindirse de la ejecución.

El haber atraído los ataques de la crítica italiana por esta concepción del arte —ya había sido acusado anteriormente por su pintura metafísica, por considerársele un pintor "literato" (Longhi)— justifica las afirmaciones de Lebel acerca de la deliberada maldad de la crítica italiana,

primero antimetafísica, posteriormente filometafísica, siempre antidechiriquiana. Un juicio más calibrado y razonado lo obtiene de aquellos que a pesar de no estar de acuerdo con él, lo aprecian: Bontempelli y Giò Ponti.

Por otro lado, el antiabstraccionismo de De Chirico se justifica plenamente por su relación constructiva con el lenguaje paleológico, portador de lo numinoso del arquetipo. Arieti considera la hipótesis de que bajo el perfil psíquico, el arte geométrico-esquemático sea un intento por detener el fluir del mundo. Por el

contrario, De Chirico, quizás sin quererlo, se sentía transportado por este flujo. Esta relación negativa de la crítica italiana pasada (no toda, naturalmente) con De Chirico amerita sin embargo algunas palabras más, ya que nos permite poner de relieve la disonancia entre la cultura italiana de la época y la cultura del artista, que ya entonces se anticipaba por varios años a lo que sería la cultura plenamente europea. No es casual que De Chirico sea finalmente comprendido en Italia sólo por la crítica actual.

Emblemática es por cierto la *querelle* sobre De Chirico y Carrà metafísicos, que entonces se propagó tanto y que ahora ha perdido interés, reconociéndose finalmente que la metafísica original es la de De Chirico y que Carrà fue influido por éste, sin llegar a comprender, por otro lado, su sentido. La crítica de orientación clasicista y "purovisibilista" italiana de aquella época era absolutamente incapaz de comprender una novedad tan radical de contenidos, y por lo mismo no comprendía, es más, denigraba, sus



Gran interior metafísico, 1917

resultados formales. Desde esta perspectiva, era mucho más fácil aceptar la obra de un Carrá, que trabajaba con elementos académicos poco originales basados en una búsqueda meramente formal, que la de un De Chirico que reclamaba un estatuto propio. La naturaleza reaccionaria de estas posiciones puramente formales y, por lo tanto, académicas, que cerraron el paso de manera obstinada al surgimiento de lo nuevo, aparece aún más evidente cuando se acusa a De Chirico (Longhi) de ser uno de esos pintores "un tanto literatos y rellenos de una cultura variada", negando al artista —de acuerdo con una tradición por lo menos feudal— el derecho de ser hombre de cultura y de "hacer" cultura, menos aún en un sentido espiritual. Nuestra crítica no aceptaba (y el

pensamiento académico no lo habría aceptado jamás) un arte cuyo referente estuviera en "otro lugar"; es decir, en un territorio que "no fuera el artístico". Podemos decir, un arte entendido como "visión del mundo" expresada en pintura como fue la obra de De Chirico y como la percibió George.

Lo que nos interesa subrayar, regresando al tema de la "conversión" de De Chirico —es decir, al "cambio" que se opera en su pintura entre sus 30 y 40 años de edad—, interpretado también por otros críticos con base en los conocimientos ofrecidos por el psicoanálisis, es que paralelamente a una producción quizás comercial y a sus ejercicios sobre el "haz rápido", que recuerdan el siglo XVII, De Chirico mantuvo su propia vocación metafísica. No es por lo tanto aceptable la elección de

uno u otro periodo como más o menos "auténticamente" representativo de la "novedad" de De Chirico, ni pueden subestimarse, aunque sean ingenuas, las declaraciones del artista cuando afirmaba que había vuelto sobre viejos temas enriquecido por una mayor experiencia pictórica.

El periodo neometafísico de la última época, que ve surgir todavía alguno que otro nuevo elemento, tiene entonces una continuidad con la obra precedente y es perfectamente comprensible, como ya lo hemos señalado, a la luz del surgimiento de un material arquetípico abundante en el hombre que se prepara para la muerte. Si la última metafísica pudiera presentar un problema de evaluación, éste no sería el de una eventual falta de originalidad o de autenticidad, sino acaso, el de una menor actualidad.

La percepción de la existencia alienada en la sociedad industrial y de la pérdida de identidad del hombre europeo en el siglo XX, perturbadora revelación que De Chirico hace al mundo, lo convierte en un protagonista absoluto del siglo junto con Picasso y Chagall. Esta idea ha fructificado y avanzado de tal manera en nuestra cultura que en la actualidad no sólo se da por descontada sino que es denunciada cuando se la re-presenta en los mismos términos de hace 50 años. Esto no significa que la formulación de De Chirico no siga siendo válida, significa solamente que ésta no ha cambiado. Él queda de esta manera como una gigantesca estatua de piedra que atraviesa inmóvil la parábola completa del siglo: sólo el pasar de las horas la ilumina con una luz diferente. Después de la gran revelación, De Chirico se aparta para vivir solo el propio tiempo interior; lejos de curarse de la "obsesión", como afirma Fouchet él, como muchos neuróticos, sigue siendo eternamente igual a sí mismo, recogido en sí mismo y en su propio mundo. Pero ¿no es acaso ésta una característica de tantos artistas y científicos, es decir, de tantos creadores? Lejos de perseguir al siglo como lo hace Picasso, y mostrar los signos y las horas de la decadencia de la cultura heredada del siglo XIX, triunfalista y mecanicista, De Chirico denuncia el escándalo y se detiene: su carátula marca la hora enigmática; las manecillas acusadoras indican lo sagrado a un siglo desacralizado y a la deriva. ♦

Este artículo se publica sin las 46 notas que incluye el texto original. Cualquier persona interesada, comunicarse a la Redacción de esta revista.