

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA
SECRETARIA DE POSGRADO**

**TESIS DE
MAESTRIA EN PSICOANALISIS**

**DUELO Y SUBLIMACION EN LA OBRA DE GIORGIO DE
CHIRICO**

**Autor: Carlos Federico Weisse
Director: Eduardo Mandet**

Buenos Aires, 10 DE MARZO DE 2005

Indice General

Introducción.....	1
-------------------	---

Primera parte (Las coordenadas psicoanalíticas)

Capítulo I: Duelo y representación en Freud	6
Capítulo II: Acerca de la sublimación	27

Segunda Parte (Las coordenadas históricas)

Capítulo III: La obra de Giorgio de Chirico en relación a la cultura.....	49
Capítulo IV: Historia de la vida.....	87

Tercera parte (Las coordenadas metodológicas)

Capítulo V: Consideraciones metodológicas.....	122
--	-----

Cuarta Parte (Las coordenadas de la obra)

Capítulo VI: El surgimiento de un nuevo lenguaje.....	137
Capítulo VII: La figura reclinada de Ariadna dormida.....	159
Capítulo VIII: De estatuas, maniquís y autorretratos.....	175
Capítulo IX: La invisible fragmentación del espacio.....	188
Capítulo X: Conclusiones (la terminación del duelo).....	208

Introducción

El interés por la pintura de Giorgio de Chirico surge ante el enigma que siempre representó la obra de este pintor, específicamente el período llamado metafísico. A medida que fueron transcurriendo los años fui conociendo más aspectos de la vida de este artista y tuve acceso a sus escritos, ya que no sólo fue pintor sino también escritor. Esto hizo que comenzara a comparar sus obras con determinadas experiencias y circunstancias biográficas que de Chirico testimoniaba y sacar conclusiones sobre una posible explicación del clima de su pintura, sobre todo del comienzo de la serie de "Plazas de Italia".

Comencé a correlacionar algunos aspectos de sus padecimientos psicológicos con ciertas características de la obra y determinados acontecimientos de su vida como por ejemplo la muerte de su padre. Me pareció encontrar una correlación entre dicha muerte, su depresión posterior y una vivencia que De Chirico tuvo en la Plaza de Santa Croce en Florencia, vivencia de la que surge el primer cuadro de la serie titulado **el enigma de un mediodía de otoño**. Allí parece haber comenzado su peculiar estilo, produciéndose la inscripción de un original código que dio origen a la pintura metafísica.

El énfasis de estas reflexiones está puesto en las motivaciones psicológicas de nuestro autor; pero a esto debemos sumarle la consideración del ambiente cultural en el que estaba inmerso, tanto a nivel artístico como filosófico. Sus influencias más importantes estuvieron constituidas por el ambiente artístico de Munich y sobre todo la obra de Böcklin, con su particular estilo simbolista. También fueron determinantes las lecturas de Nietzsche, sobre todo en lo atinente al ataque contemporáneo al sentido.

De Chirico expone en 1912 en París, allí es descubierto por Apollinaire quien lo alienta en cuanto a la crítica y lo conecta con el ambiente surrealista. El período de las "plazas de Italia" abarca su obra entre 1912 y 1918, período en que continúa su relación con los surrealistas. Una constante en esta serie es la presencia de una estatua o una sombra de ella en de la plaza.

La serie de las Plazas de Italia se convierte en un sistema de elementos icónicos que se repiten obsesivamente, generando un clima de enigma y desolación, de soledad y misterio. Son objetos que están relacionados con la profesión de su padre —era ingeniero ferroviario— además contienen numerosas alusiones al tiempo, los viajes, y, sobre todo, el tema de la partida.

He ordenado el desarrollo de la tesis en cuatro partes que dan cuenta, cada una de ejes o cortes epistémicos en tanto describen grupos de datos que interaccionan en conjunto para dar una determinada estructura de la tesis. Estas partes son:

Primera: dedicada a las *coordenadas psicoanalíticas* que están referidas a los conceptos más importantes de dicha teoría que intervienen en la presente tesis. Tales conceptos están agrupados en capítulos de tal modo que el capítulo I se refiere al duelo y la representación en psicoanálisis, y desarrolla sobre todo la concepción de Freud y Lacán.

El capítulo II se refiere al concepto de sublimación, fundamental en cuanto se refiere a una obra artística y en tanto se relaciona con el duelo en términos lógicos de inclusión, sostenemos que la sublimación es una de las vicisitudes más exitosas en relación a la terminación del duelo.

Segunda parte: se refiere a las *coordenadas históricas*, es decir se trata de ubicar la obra de Giorgio de Chirico en relación a la cultura de su tiempo -con consideraciones, además, del concepto de cultura desde el punto de vista antropológico y específicamente en lo que al arte se refiere- y situar dentro de su época las vicisitudes de su vida introduciendo sus datos biográficos de una manera cronológica.

Tercer parte: trata de las *consideraciones metodológicas* que guían la investigación, describe las reglas de correspondencias en relación al método descrito, haciendo además una breve reseña de los aspectos teóricos del método científico en general y del empleado en esta investigación en particular.

Cuarta parte: se refiere a las *coordenadas de la obra* en las que se cruzan el primer eje como corte transversal, el segundo como corte longitudinal y el tercero como método exploratorio. Esta última parte, núcleo y sentido de la investigación, trata de la obra tomando como base el aspecto iconográfico comparativo de distintas épocas y estructuras morfológicas de la producción plástica del artista, poniéndolas además en relación con su producción escrita, tanto de su diario como de sus poemas, ensayos y obra narrativa.

Así se presenta una relación entre el surgimiento de un nuevo lenguaje en su obra (el lenguaje metafísico), y la posibilidad de continuar la elaboración del duelo por la muerte de su padre que había quedado congelado y que por este motivo generaba síntomas depresivos y psicosomáticos. El encuentro con ese nuevo lenguaje, producto de una verdadera trasposición que le permitió al artista un tratamiento simbólico nuevo de su estado congelado, es la esencia misma de lo que en psicoanálisis se conoce como proceso de sublimación. Este lenguaje, producto de la creación que separa al artista de sus

antecedentes pictóricos, genera una iconografía propia que se analiza con detalle y que se desarrolla aproximadamente desde 1910 hasta 1920 fecha en que comienza otra etapa del artista también relacionada con las variaciones de su duelo. Si bien se hacen abundantes referencias a etapas posteriores de su obra se podría decir que el meollo de la investigación se centra específicamente en este período.

Se analizan en detalle, y durante los cinco capítulos de esta última parte, aspectos iconográficos de la obra pictórica del artista. En el **surgimiento de un nuevo lenguaje** se desarrolla el análisis de la aparición del primer cuadro metafísico, la significación de las "Plazas" y de las estatuas situadas en ellas poniendo en relación las imágenes de los cuadros y los testimonios escritos de De Chirico.

En **La figura reclinada de Ariadna dormida** el estudio se centra en aquellos cuadros en los que dicha representación aparece, se traza un paralelismo con el mito de la Ariadna y con el significado del sueño y de los ojos cerrados en la iconografía de su obra y de los referentes equivalentes de la cultura.

En el capítulo titulado **De estatuas, maniqués y autorretratos** se analiza la aparición de este elemento tan característico de la iconografía metafísica del pintor que nos ocupa: el maniquí, al que se postula como reemplazando el lugar que antes ocupaba la estatua. Luego se plantea lo que denominamos el gran viraje, el cual se desarrolla alrededor de 1919, en el que vuelve a la pintura de los grandes maestros a los que imita copiando numerosas obras.

Le sigue el capítulo **La invisible fragmentación del espacio**, donde se expone la teoría de la perspectiva como sistema de la representación renacentista, basada en un espacio unificado, por el o los puntos de fuga, con el objetivo de generar la ilusión de un espacio realista. A continuación se analiza las características de la representación en Giorgio de Chirico en la cual, bajo una aparente obediencia a las reglas de dicha perspectiva y una fachada de representación realista, se encuentra una ruptura subrepticia de la misma, lo que contribuye a crear el clima de enigma, angustia y misterio que atraviesa su pintura.

Por fin el último capítulo se ocupa de las **Conclusiones y la terminación del duelo**, las conclusiones referidas a la tesis, pretenden demostrar que desde el punto de vista iconológico hay una relación entre la estatua y la representación del padre. El capítulo muestra una profusión de pinturas con el tema de la parábola del hijo prodigo. Dicha parábola bíblica desarrolla el tema del hijo que vuelve a la casa de su padre, arrepentido por haber partido a un país extranjero, con la intención de reconciliarse con su padre. Lo

notable de esas pinturas sobre el tema del hijo pródigo es que aclara la iconografía estudiada en la obra; por ejemplo la estatua de la plaza está identificada claramente con el padre, hasta tal punto que todos los elementos de la misma aparecen en ellas. Se puede apreciar el pedestal, la rama o el tronco que formaba parte de las primitivas estatuas etc. También se puede ver que el lugar del hijo está ocupado por un maniquí y por supuesto está la significación de la partida y la llegada. También se puede apreciar la inversión, mecanismo tan común en los sueños (la inversión de los significados o los objetos como mecanismo de deformación onírica). La inversión aparece en la parábola del hijo pródigo en tanto el que parte es el hijo, mientras que en la realidad de la vida de Giorgio de Chirico corresponde al padre, es el padre quien partió al morir. Por lo tanto el retornante, el hijo que vuelve es una inversión del deseo inconsciente de que regrese su padre. Pero y esto es lo nodular de la tesis, implica no el regreso del padre como muerto vivo, es decir como fantasma que nunca termina de morir –situación en la que estaba el duelo de su padre al comienzo de su obra- en tanto duelo congelado; sino como muerto simbólico, es decir la simbolización y aceptación simbólica de la muerte que permite que el padre regrese como recuerdo amado. Una resolución del duelo en donde aparece el recuerdo amado con una dulce nostalgia. De esto dan cuenta, planteamos nosotros, las pinturas con el tema del regreso del hijo pródigo, en las que aparece toda la iconografía de las plazas de Italia, es decir la puesta en escena del tema metafísico, testigo de un duelo que ha alcanzado su resolución a través del desarrollo de su obra como instrumento simbólico de elaboración del mismo.

Capítulo I

Primera parte Las coordenadas psicoanalíticas

Capítulo I

Duelo y representación en Freud

Vamos a partir de un punto que considero crucial en la evolución pictórica de Giorgio De Chirico. Me refiero al cuadro que tituló **El enigma de una tarde de otoño**. En esta pintura es posible captar varias líneas de fuerza en la subjetividad de nuestro pintor las cuales ubican un punto de vista privilegiado en tanto momento de revelación psíquica. En primer lugar cronológicamente la pintura de este cuadro coincide con un momento de convalecencia del artista. En segundo lugar hay un testimonio literario del contenido de su conciencia en las memorias, que aclara su posición subjetiva en el momento de su realización. En tercer lugar la pintura es una revelación imaginaria del espacio psíquico del duelo y en cuarto y último lugar es la apertura de este espacio lo que permite la inscripción de éste en un nuevo lenguaje y lo que permite seguir la elaboración de un duelo hasta ese momento congelado.

Para comprender este proceso vamos a desarrollar la teoría del duelo tal como fue construida por Freud y completada por algunos de sus seguidores.

Freud suele comparar determinados datos empíricos para desarrollar sus ideas sobre trastornos psicopatológicos, este método consiste en poner en relación determinados procesos normales con distorsiones patológicas de similar naturaleza. Así pone en relación al sueño con perturbaciones narcisísticas, a los actos fallidos o lapsus con los síntomas neuróticos y al duelo con la melancolía. Su lógica consiste en deslindar aquellas características comunes a ambos estados y discriminar en cambio las diferencias, tratando de sacar conclusiones que especifiquen las características patológicas de las normales. Esto se basa en el supuesto que sostiene que lo patológico se apoya sobre el terreno del funcionamiento normal y que sólo se diferencia cuantitativamente en principio, pero que luego esta diferencia cuantitativa se convierte en cualitativa.

Veamos la comparación que hace en "Duelo y melancolía" entre estas dos entidades. El duelo es la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. Trae consigo grandes desviaciones de la conducta normal sin embargo nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico, confiamos al tiempo su superación y juzgamos dañino o inoportuno perturbarlo.

Freud se propone estudiar la melancolía y considera que la solución deberá buscarse en las diferencias entre ésta y su modelo normal: el duelo.

La melancolía se caracteriza por un dolor psíquico intenso, el apartamiento del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una pérdida del sentimiento de sí que se exterioriza por autorreproches y auto denigración que crece hasta el extremo de una espera delirante de castigo.

Freud comenta que las características del duelo son muy similares a las de la melancolía salvo por una importante diferencia, en esta última falta la perturbación del sentimiento de sí, están ausente por lo tanto la auto denigración, y el sentimiento delirante de ruina, minusvalía y espera de castigo.

En el duelo el afecto primordial es el dolor psíquico, el humor pesaroso como respuesta a la pérdida del objeto amado, es lógico por lo tanto que el interés se aparte de aquella parte del mundo que no tiene que ver con él y por lo tanto este recogimiento doloroso da como resultado una inhibición generalizada del yo en sus relaciones productivas con el mundo.

Como el examen de realidad demuestra que el objeto ha desaparecido, y en tanto éste se hallaba revestido con una carga importante de libido objetual se hace necesario retirar dicha carga. Pero Freud había planteado que el sujeto no renuncia fácilmente a una posición libidinal fuertemente establecida, generándose una lucha por retener a dicho objeto en lo inconsciente, es decir fantasmáticamente. Esto lleva un tiempo prolongado durante el cual se acepta conscientemente la pérdida del objeto pero en el nivel inconsciente se niega a hacerlo. Sólo lentamente y recuerdo por recuerdo, con gran gasto de tiempo y energía libidinal el trabajo de duelo se lleva a cabo, sufriendo exacerbaciones de dolor frente a cada embate del recuerdo como si primero se encontrara sobreinvertido para después poder

desasir el monto libidinal. Terminado el trabajo de duelo el yo se muestra otra vez libre y desinhibido.

Nuestro autor postula entonces que en el duelo el proceso transcurre en lo consciente –preconsciente, y que la representación inconsciente del objeto (la que se niega a ser reconocida en su pérdida) mantiene su permeabilidad con respecto a la conciencia para la elaboración del duelo.

Haciendo el parangón con la melancolía nuestro autor sostiene que ella también puede ser una reacción a una pérdida de objeto amado, pero aquí enfatiza una segunda diferencia, mientras que en el duelo la pérdida es específica y determinada, en la melancolía, en cambio, el sujeto no puede saber qué cosa perdió con la desaparición real del objeto. Es una pérdida indeterminada en su significación, esto es equivalente a decir que es una pérdida llevada a cabo en lo inconsciente, o por lo menos sustraída a la conciencia.

También en cuanto al empobrecimiento del interés y a la intensidad de la inhibición Freud establece diferencias. En el duelo su trabajo absorbe al yo, pero con un esfuerzo de voluntad el yo puede volver a conectarse con el mundo. En la inhibición melancólica la inhibición es máxima, el mundo resulta indiferente y la voluntad está paralizada, lo que acompañada de un empobrecimiento yoico expresado por la minusvalía configura el siguiente cuadro diferencial: en el duelo, el mundo se ha empobrecido y vaciado de contenido; en la melancolía, lo que se ha hecho pobre y vacío es el yo.

Se va configurando así una serie de características diferenciales a punto de partida de una reacción normal frente a la pérdida, rasgos diferenciales que nos advertirán si estamos frente a un proceso de duelo o frente a su desviación patológica. Y así como Freud había desarrollado el concepto de apuntalamiento sobre la función vital para definir la noción de pulsión sexual, ahora se apoya en la noción de yo para separar al duelo de la melancolía.

El marco teórico que utiliza Freud para este desarrollo está configurado por la primera tópica, es decir aquella que discrimina en la estructura del sujeto un consciente, preconsciente e inconsciente, el yo quedaría del lado de lo consciente-preconsciente, pero ya comienza a configurarse el concepto de superyó, denominado aquí conciencia moral.

Podríamos plantear la diferencia, tal como lo deja entrever Freud, entre un yo que se mantiene unívoco, es el caso del duelo, –cuyo esfuerzo se empeña en ir aflojando los lazos

libidinales con el objeto hasta que dichas investiduras quedan nuevamente libres para envolver nuevos objetos- y un yo que se fragmenta catastróficamente, generando entre esos fragmentos una máxima tensión.

"El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril, y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y se compadece de cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna. No juzga que le ha sobrevenido una alteración, sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. El cuadro de este delirio de insignificancia - predominantemente moral- se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres vivos a aferrarse a la vida"

Otro elemento llamativo en el melancólico es la falta de vergüenza en exhibir sus miserias, más aún la complacencia que muestra en el desnudamiento de sí mismo, es decir ha perdido el respeto por su persona. A esta altura Freud hace una primera discriminación clara: en el duelo lo que se ha perdido es el objeto, en la melancolía en cambio lo que se ha perdido es su yo.

¿Cómo se lleva a cabo la pérdida de dicho yo? Una parte del yo se contrapone a la otra, es decir **toma por objeto a la otra parte**, esta escisión genera una división en dicho yo de tal manera que una parte se identifica al objeto perdido y la otra parte lo ataca con odio. A esa parte la llama **Conciencia moral**, la que junto con la censura y el examen de realidad constituyen las grandes instituciones del yo.

El creador del psicoanálisis hace una aguda observación, dice que los autorreproches melancólicos en realidad se adecuan muy poco a la propia persona y se ajustan en cambio a otra persona que el enfermo ama, ha amado o amaría. Es decir **los reproches van en realidad dirigidos al objeto de amor**. Sus quejas son en realidad querellas, la vergüenza no aparece porque lo que dicen de si mismo en realidad lo dicen de otro.

A renglón seguido describe el proceso de relación del yo con un objeto, esta relación implica una carga libidinal de objeto. Cuando una pérdida real -la desaparición de un objeto acontecida en la realidad- o un desengaño -la pérdida de un ideal- sacuden el vínculo de objeto pueden abrirse dos caminos: 1) el normal, característico del duelo, en el

cual se retira la carga de objeto para desplazarla a uno nuevo. 2) el patológico, típico de la melancolía, en el cual la carga libidinal de objeto no puede desplazarse a otro objeto y entonces se repliega sobre el yo. Este repliegue, que se refiere a una vuelta de la libido al yo **establece una identificación con el objeto perdido**, modifica al yo de tal manera que de ahora en adelante será tratado como el objeto (la sombra del objeto cae entonces sobre el yo, por lo tanto el yo "es" el objeto), es entonces que hay una "pérdida del yo" y a partir de ese momento los sentimientos por el objeto van a quedar transformados en sentimientos con respecto al propio yo.

Esto supone una disposición previa en el sujeto melancólico, por un lado una **rígida fijación** al objeto de amor (es decir una intensa dependencia que contiene potencialmente el peligro de revivir un estado de desamparo frente a su abandono) y por el otro lado una fragilidad en el vínculo en el sentido de que cualquier peligro de abandono pone en marcha un odio mortífero.

Esta identificación narcisista con el objeto se convierte en sustituto del vínculo libidinal y por lo tanto no se acepta la pérdida del objeto reconstruyendo así delirantemente el objeto en su identificación con el yo y produciendo entonces una disociación de éste. Este movimiento de identificación con el objeto, en lugar del vínculo libidinal con él, supone una regresión al narcisismo originario en el cual relación e identificación se confundían. Lo antedicho se refiere a una regresión a una etapa previa a la elección de objeto, etapa que implica el primer vínculo primitivo que tiene la característica de ser ambivalente, tal como acontece en la fase oral del desarrollo libidinal.

Esto hace suponer que la identificación de una parte del yo con el objeto, atrae a esta al inconsciente, quedando la otra parte en la conciencia identificada con la conciencia moral y generándose una máxima tensión entre ellas. Esta tensión es inconsciente como así también el motivo de la minusvalía del yo.

Freud distingue claramente la identificación narcisística de la histérica en función de la conservación de la carga de objeto, ésta se mantiene en la histérica y se pierde en la melancólica. Por lo tanto, sostiene, **la melancolía es un duelo distorsionado** patológicamente por la regresión narcisista que pone en primer término la ambivalencia de los vínculos de amor.

Aquí nuevamente Freud hace una importante diferencia con la neurosis obsesiva, ésta tiene en común con la melancolía la ambivalencia, conformando un duelo con autorreproches de cuño obsesivo. En éste el sujeto se siente culpable de la pérdida del objeto, pero lo que separa el duelo obsesivo del melancólico es la ausencia de regresión libidinal, es decir la conservación, en el duelo obsesivo, de la libido de objeto. Hay todavía otro elemento en común entre el duelo y la neurosis obsesiva, es el punto de fijación anal. El erotismo anal, que en la neurosis obsesiva puede encontrarse reprimido y expresado por formaciones reactivas de carácter, aparece en la melancolía como angustia de empobrecimiento cuando dicho erotismo se reactiva en un sentido regresivo.

Si integramos entonces las características específicas que Freud va aislando para la melancolía debemos decir que la pérdida de la libido objetal se traduce en una retracción libidinal hacia el yo, de origen narcisístico y regresivo. Por este proceso el objeto termina identificado al yo provocando su escisión entre una parte que "es" el objeto y otra parte que lo trata sádicamente traduciéndose clínicamente en un automartirio inequívocamente gozoso: "Así, la investidura de amor del melancólico en relación con su objeto ha experimentado un destino doble; en una parte ha regresado a la identificación, pero, en otra parte, bajo la influencia del conflicto de ambivalencia, fue trasladada hacia atrás, hacia la etapa del sadismo más próxima a ese conflicto".

Este sadismo es el determinante de la tendencia al suicidio en el melancólico, pues en la medida que el yo es tratado como si fuera el objeto por estar identificado con él, el sadismo se vuelve contra si mismo y en el fondo el suicidio es un asesinato, un asesinato del objeto devenido "yo".

Otra peculiaridad notable en la melancolía es su tendencia a convertirse en su reverso: la manía. Esta no tiene un contenido diverso de la melancolía sino que ambas pugnan con el mismo "complejo". Aquí nuevamente recurre Freud a la comparación de un estado patológico con un modelo normal, esto es el estado de alegría, júbilo o triunfo.

De esta manera sostiene Freud que la manía es en el fondo "un triunfo", pero un triunfo de no se sabe sobre qué, por lo tanto, concluye, ésta tiene que haber vencido la pérdida de objeto (o al duelo por la pérdida, o quizás al objeto mismo) y entonces queda libre un monto libidinal que la melancolía había atraído sobre si como una herida abierta.

Es una verdadera emancipación del objeto que implica la desaparición de éste. El objeto quedó así aniquilado y el yo ha triunfado sobre él.

Llegado a este punto Freud describe el proceso del duelo normal: la representación "cosa" inconsciente del objeto es abandonada por la libido. Pero esta representación es un complejo de representaciones singulares y el desasimiento de la libido debe llevarse a cabo pieza por pieza. Este proceso se expresa fenoménicamente en un sinnúmero de recuerdos activados, recuerdos que generan dolor frente a la pérdida renovada en la memoria. Este trabajo es monótono, fatigante y está interrumpido por intervalos de alivio. Se supone que el objeto se conserva en la fantasía inconsciente y la libido que se va retirando es libido objetal que queda libre para ligarse a otros objetos. Es preciso especificar que el objeto en cuestión debe ser de la mayor importancia dentro de la estructura del sujeto para tener el poder de desencadenar el proceso de duelo.

La diferencia con la melancolía reside en varios puntos; en primer lugar el objeto no forma parte de la fantasía sino que la libido se ha retraído al yo, esto implica que se ha perdido la carga de libido objetal que catectizaba a la fantasía y entonces dicha libido se ha convertido en libido del yo, que ahora ocupa el lugar del objeto. El sentimiento predominante que aparece en este proceso es la ambivalencia, es decir la coexistencia del amor y el odio, sobre todo la exacerbación del odio por el abandono consumado por el objeto. Por eso el duelo, por regla general es sólo desencadenado por la pérdida real, la muerte del objeto. La melancolía en cambio puede surgir de una variedad más amplia en las cuales es importante la pérdida o el fracaso de un ideal.

Freud ante la pregunta ¿Cuál es la causa de la melancolía? Plantea las siguientes respuestas:

En la melancolía el proceso transcurre por entero en lo inconsciente y continúa en éste hasta su resolución.

De las tres premisas de la melancolía 1) pérdida del objeto 2) ambivalencia y 3) regresión de la libido al yo, a las dos primeras las encontramos en la neurosis obsesiva luego de la muerte del objeto amado. En esta neurosis sin duda es la ambivalencia el resorte del conflicto.

En la melancolía en cambio lo fundamental es la regresión de la libido al estado de narcisismo con la escisión del yo que se produce. Esta escisión trae aparejada por la

extrema tensión que desarrolla una dolorosa y enorme carga de energía que es atraída y que funciona como una herida abierta.

El aporte de lacan

Ahora bien podríamos preguntarnos ¿qué transformación íntima sufre dicho objeto de duelo y cual es el mecanismo metapsicológico realizado? En principio podríamos sostener que, al final de un duelo logrado, el objeto adviene a la conciencia como un recuerdo amado con serenidad, lo que quiere decir que el dolor se ha reducido al mínimo o a desaparecido. Cada representación, queda como una imagen conmemorativa con una mezcla de sentimiento amoroso y de reconocimiento del vacío, y esta presencia de la ausencia le da al recuerdo un tono nostálgico.

Pero este objeto perdido fue, en su momento y esencialmente, un objeto reencontrado, pues todo objeto por definición participa de esta condición, es decir ser el reencuentro de un objeto perdido que nunca se tuvo, lógica paradójal que da cuenta del duelo originario. En principio es el objeto perdido el que pone en cuestión al sujeto, y lo pone en cuestión por la fijación pulsional al mismo en su condición de señuelo.

Es entonces el objeto como señuelo el que deberá elaborarse en la pérdida pues lo que reinstalará es el vacío originario. Mejor dicho se reinstalará el vacío como objeto. Llegamos así a la conclusión que la elaboración del duelo es la reinstalación del vacío como objeto. Por lo tanto el trabajo de duelo es un efecto mayor del lenguaje en el sentido de producir el objeto perdido en sus tres dimensiones, simbólica real e imaginaria. La producción del vacío como objeto, de lo imaginario como recuerdo y de lo simbólico como identificación inscribe nuevamente la castración, es decir la resignifica en un movimiento retroactivo y le da el status de una imperfección, de una falla que le marca una nueva satisfacción.

El duelo en tanto dolor por la pérdida del objeto amado implica una primera metáfora: la metáfora que hace del amado, amante. Esta pérdida da paso a una segunda metáfora, la sustitución del objeto por el deseo. En la medida que el otro amado se hizo

soporte de mi falta, es decir aquel de quien se puede decir "yo era su falta". Este proceso permite descubrir que lo que éramos para el otro, descubrir que éramos el soporte de lo que al Otro le faltaba, y a su vez descubrir que ese Otro es lo que nos falta a nosotros. Con su desaparición esa falta vuelve a caer en nosotros -yo era valioso porque representaba lo que al otro le faltaba- y viceversa el otro a su vez representaba mi falta y esta la esencia del vacío que reaparece.

Esta torsión teórica que introduce Lacan en la teorización freudiana permite otra lectura del afecto cuya aparición es casi constante en el proceso de duelo: el sentimiento de culpa. Este, según este punto de vista, no proviene del maltrato supuesto al objeto perdido, sino que deriva del hecho de que son nuestras faltas las que reaparecen. Por eso el duelo siempre es narcisista, lo que hemos perdido es lo que nos permitía soportar nuestra falta. Con el duelo la castración vuelve a nosotros y nos permite vernos como lo que somos.

Aparece así la angustia de origen, constituida por esa falta para permitir así la posibilidad de simbolizarla, ya que la castración es simbólica y se da en relación al Otro. Lo que hay que volver propio, lo que tengo que hacer mía es la castración en el Otro. En ese sentido no se trata de la primera muerte, la muerte biológica como límite o fin, sino de la "segunda muerte", la muerte simbólica, es decir aquella en que el símbolo no sufre, no simboliza la falta.

El objeto toma función en el fantasma gracias a la privación causada por lo simbólico, allí es donde adquiere su función de señuelo que tiene todo objeto del deseo humano. El duelo, que implica una falta en lo real desencadena una ruptura de los límites imaginarios entre el sujeto y el objeto, lo cual provoca una vacilación del fantasma y produce una vivencia de extrañamiento del mundo mediante el cual los límites imaginarios aparecen cambiados.

El agujero de la pérdida en lo real moviliza al significante, pero este significante que expresa la existencia de la falta al no poder articularse en una cadena discursiva genera la proliferación de imágenes propia del duelo. Esta falta en lo real convoca a la acción de lo simbólico, por ejemplo los ritos fúnebres como modo de elaboración y de significación social de la falta. El duelo consiste así en una articulación simbólica e imaginaria de la castración.

Angustia, duelo y sublimación

(Los tiempos del duelo)

Ya en 1915 Freud había definido el duelo como la reacción normal frente a la pérdida de una persona amada o a una abstracción equivalente. En cambio definió al estado de angustia como la respuesta o reacción frente a la posibilidad de la pérdida del objeto de satisfacción, la madre.

¿Por qué el duelo duele? Se pregunta, así introduce al dolor para definir cuándo la separación del objeto produce angustia y cuándo un duelo. Reconocer el dolor abre la posibilidad de nombrar al objeto de que se trata e iniciar el trabajo de duelo, es decir el dolor es el que abre el espacio simbólico que permite simbolizar la pérdida.

La angustia remite a una amenaza que se traduce en una experiencia de desamparo, una situación traumática, una acumulación de excitación que no se puede descargar, por eso Freud lo remitía a la pérdida de Otro protector. Lacan enfatiza la dimensión de la angustia como reacción ante el deseo del Otro, en el sentido de una presencia invasora, de la acción aplastante de un Otro sobre el sujeto. Implica la aparición de lo real en tanto aquello que no se puede simbolizar. En este estado se instala un predominio desbordante del objeto fantasmático, que a veces impide que el dolor inicie un duelo. El duelo en cambio equivale a un agujero en lo real que moviliza todo el orden simbólico pues la estructura pierde la localización de la falta y el sujeto es reenviado a un lugar de privación desde donde manifiesta su dolor más como puesta en escena, que por la vía de la articulación discursiva. Es más un fenómeno que un síntoma, fenómeno aquí significa lo que se muestra de un proceso oculto mientras que un síntoma alude a una formación de compromiso entre dos instancias.

Se trata entonces de la capacidad que tiene el sujeto para disponer de la falta en el sentido de movilizar los recursos simbólicos e imaginarios para estabilizar la estructura

ante aquel embate de lo real. Frente a esto nada puede anticiparse, está inerme, desamparado, todo el orden simbólico se conmueve, se desordena. En la realidad hay múltiples objetos que rodean al sujeto, sólo la pérdida de algunos ocasionan un agujero en lo real.

Si la castración es la operación fundante y la máxima expresión de la falta, el agujero que provoca la pérdida real reenvía al sujeto a un lugar de privación.

Desde ese lugar permanece impedido de localizar la falta. Como ya dijimos, bajo ciertas circunstancias, los fenómenos que las pérdidas producen no tendrían una forma propia del síntoma como formación del inconsciente. Se trataría puramente de un fenómeno que se muestra sin la formalización propia de un síntoma en el sentido psicoanalítico del término. Se trata de un duelo patológico, melancolizado.

Así describimos un primer tiempo del duelo: frente a la pérdida en lo real, la primera respuesta es la renuncia a aceptarla, la renegación, el sujeto está en una posición privada y sin recurso para quedar representado en la cadena significativa, por eso se muestra en escena en el orden del fenómeno, por cancelación de la llamada "prueba de realidad". Esta cancelación promueve fenómenos diferentes del síntoma pero dentro de la estructura de las neurosis, se trata de forclusiones parciales y creemos más pertinente, por considerarlos en la estructura de la neurosis estimarlos como fenómenos renegatorios.

Lacan basa el extravío del deseo del príncipe Hamlet y la postergación del acto: el asesinato de Claudio que lo llevaría a reinstaurar su lugar en el linaje, a un rebajamiento de los tiempos del duelo por la muerte del padre. Define a la aparición del fantasma del padre como una alucinación pero por un mecanismo opuesto al de la psicosis tributario, en cambio, de la renegación.

Si bien los mecanismos de renegación y de forclusión son susceptibles de producir alucinaciones, cuando se trata de la estructura de la psicosis lo rechazado en lo simbólico – nombre del padre- reaparece en lo real, y se expresa en la alucinación. En cambio cuando rige el segundo mecanismo como es el caso del duelo, es el encuentro con lo real –el agujero en la existencia que ocasiona una pérdida– lo que conmueve todo el sistema

simbólico expresándose en fenómenos alucinatorios que son verdaderos equivalentes fantasmáticos. El sujeto en duelo, privado de disponer de la falta experimenta una vacilación fantasmática que se expresa por un sentimiento de extrañamiento o confusión con la aparición de alucinaciones pues, en tanto la relación del sujeto con el significante necesita la estructuración del deseo en el fantasma, sucede que cuando éste se conmueve se desorganiza la estructura de localización de dicha falta y lo que falta en lo real aparece en lo imaginario.

Los que nos consultan por duelos detenidos en este tiempo de tramitación relatan a veces una ausencia casi plena del registro de "ese antes y ese después" que una pérdida significativa ocasiona. Por eso, es preciso que en el análisis el enunciado de una pérdida dolorosa se registre.

Freud coloca en el límite de esta manifestación a una entidad que linda con la psicosis, la amencia de Meynert o psicosis alucinatoria de deseo. El fenómeno de la alucinación se presenta como salida para retener el objeto, el precio es el apartamiento de la realidad. Pero aparecen también y es Lacan quien lo expresa fenómenos de acting-out y de pasaje al acto, (tales como el suicidio) como manera de defensa frente a la angustia.

Podríamos decir que para estar de duelo, en primer lugar hay que localizar la falta, nombrarla, aceptar que algo se ha perdido. Ya sabemos el lugar esencial que los ritos funerarios tienen en todas las civilizaciones, como un modo de constatar e inscribir la muerte de un ser querido por sus deudos.

Sin embargo no se trataría únicamente de saber a quien se perdió, sino qué es lo que se perdió, qué tipo de pérdida cava un agujero a lo real del sujeto. Lo esencial es constatar si en los comienzos de la estructura del sujeto operó un duelo particular: aquel en que el objeto se construyó. En algunos sujetos frente a cualquier pérdida que implica una sustracción amorosa, no puede operarse el duelo y sucumben a la melancolía.

El segundo tiempo comprende estrictamente al trabajo de simbolización que implica un alto gasto de energía, de investidura y de tiempo. Se ejecuta pieza por pieza y conlleva un displacer doliente. Este movimiento permite ir aceptando que el objeto amado investido libidinalmente ya no está, es el dispositivo denominado **examen de la realidad** que posibilita retirar la libido adherida al objeto, ya que no hay matriz ni perspectiva sensorial

que corresponda al anhelo pues el objeto ha desaparecido del mundo real y debe ser reconocido como desaparecido ahora en el mundo fantaseado.

El congelamiento en este tiempo del duelo, con tropiezos para avanzar y atravesarlo es lo que hace frecuentemente que un duelo se torne patológico y que revista características propias de la melancolía. Desde la presentación fenomenológica no es inmediatamente evidente tal distinción por eso nos parece apropiado basarnos en el reconocimiento estructural de reconocer la falta para llevar a cabo dicha constatación. Este será un indicador que dividirá las aguas entre un duelo que derive en una reacción normal, o que, en el mejor de los casos permita extraer de su dolor una marca creativa, de aquel otro duelo que por tratarse de una estructura melancólica tiene sumamente obstaculizada dicha vía.

Entonces la melancolía, o en ocasiones el duelo melancolizado como variante de aquella, en ese desesperado intento de separarse del agobiante peso del objeto, puede llegar a producir el único acto eficaz a tales fines: el suicidio. Es el triunfo del objeto sobre el yo del sujeto cuando dicho objeto no fue concebido como perdido. Este proceso sería opuesto a lo que Freud propone precisamente para culminar el trabajo del duelo —y que constituye un tercer tiempo— en el que el sujeto, en una posición activa, puede consumir por segunda vez la pérdida, asesinando al objeto, matando al muerto o, en otras palabras, perdiendo en lo simbólico lo que había perdido en lo real.

Este movimiento que Lacán llama la segunda muerte, permite la modificación de los lazos con el objeto perdido, la separación y el investimiento libidinal de otros objetos sustituyendo al ausente. Se produce una recomposición significativa con respecto a lo perdido que permitiría culminar el trabajo del duelo. En oposición al primer tiempo, ahora el sujeto puede declarar perdido al objeto y así apaciguar la cólera generada en el yo; de este modo la libido queda nuevamente disponible para investir otros objetos sustituyendo al perdido.

Pero sería ingenuo pensar que el objeto por el que estamos de duelo es sustituible. Quien está de duelo efectúa su pérdida suplementándola con un pequeño trozo de sí, constituyendo el estatuto sacrificial del duelo que se manifiesta con las formas más diversas de expresar y manifestar el dolor.

El duelo sería la ocasión de subjetivizar la pérdida, o sea elevarla a la categoría de falta. La función del duelo no sería el cambio del objeto, sino la transformación de la

relación del sujeto con el objeto fantasmático. Avanzar en el trabajo de duelo implicaría suplantarlo, con un trazo nuevo, sacar a relucir un rasgo propio, creativo, allí donde ya no reina el brillo del objeto ni paraliza el peso de su sombra. Es como un cenotafio erigido sobre una cicatriz del yo. Con ese borde de lo real, la letra que el duelo aporta permite componer una estructura diferente e implica una función que está estrechamente ligada al acto de nombrar, de producir, de gestar un nombre para aquella incógnita incommensurable que la muerte supone para un sujeto.

Podemos ahora poner en relación en primer término la angustia y el duelo, tomando el duelo en tanto y en cuanto dolor. La angustia es la hiperpresencia agobiante, el incubo y el súcubo, el fantasma de Hamlet, la mirada fija del hombre de los lobos, es la espantosa certidumbre que agobia. Lo contrario de la angustia es el dolor desencadenado por una pérdida reconocida en lo real. Duelo y angustia se presentan en una relación inversa. Si durante el transcurso de un duelo aparece angustia es porque está dando cuenta de una falla en su elaboración, es porque lo que se revela es la sombra del objeto, la presencia fantasmática agobiante que taponada dicha ausencia, El dolor en cambio permite simbolizar la falta, reconocer la ausencia del objeto, separar la libido de cada recuerdo.

¿Dónde vendría entonces a articularse la sublimación? En el punto mismo de la cicatriz y de la pérdida de sí, es la expresión máxima de que el objeto es insustituible y que por lo tanto tiene que haber una nueva inscripción, un idiolecto que signifique que ese objeto sea traducido a un nuevo idioma, a un dialecto singular y propio que implica un acto creativo y que al mismo tiempo de cuenta de su borde, contorneado por la pulsión, desplazada al significante de su falta. Podríamos decir que la sublimación es la expresión más clara de un duelo logrado, un efecto del cambio de estructura y de la posición del objeto en el fantasma, una nueva experiencia y simbolización de la falta.

El escenario pictórico del duelo

La convalecencia de la que nos habla Giorgio en sus memorias se refiere a una crisis depresiva, agravada por un malestar físico consistente en severos trastornos gastrointestinales tal como él mismo lo cuenta en sus memorias: "En Florencia, mi salud

empeoró; pintaba a veces cuadros de pequeñas dimensiones; había pasado el período bökliniano y había comenzado a pintar cuadros en los cuales trataba de expresar aquel fuerte y misterioso sentimiento descubierto en los libros de Nietzsche: la melancolía de las bellas jornadas de otoño, de tarde, en las ciudades italianas".

La crisis depresiva que está relacionada temporalmente con la apertura del mundo metafísico está, a nuestro entender en conexión con la muerte de su padre ocurrida cinco años antes, cuando Giorgio tenía 17 años, creemos que la muerte de su padre desencadenó una vivencia de desamparo en nuestro pintor que quedó asociado a una angustia de muerte. Freud plantea que una de las condiciones en la que surge la angustia de muerte es la melancolía y probablemente, la melancolización de ese duelo y su detención actuó como causa de su depresión y de sus trastornos psicossomáticos.

En el momento de esa experiencia de la plaza de la Santa Cruz, experiencia epifánica, consideramos nosotros que se realiza una inscripción de significantes icónicos que dotan al duelo de una nueva posibilidad de representación, lo que implica la posibilidad de representar y nombrar pictóricamente la falta que lo aquejaba. Esta falta va a ser nombrada, mostrada, representada, a través de la estatua de piedra, monumento que implica la expresión del peso sobre el sujeto del objeto y al mismo tiempo la alusión a la muerte y a la falta. Está a medio camino entre la sombra ominosa y la lamentación dolorosa representada por los dos personajes dolientes de la pintura. Podríamos plantear que en ese momento se abre el espacio del dolor, la plaza sería en ese sentido el territorio doloroso que permite asentarse y relanzar el duelo al nombrarlo y representarlo pictóricamente. Giorgio ha logrado expresarlo en una escena que comienza a distribuir el espacio de la falta y de los bordes de ella traducidos en una clave icónica. A partir de este proceso se desencadenó en nuestro pintor un desvío hacia la creación de su obra metafísica.

La situación traumática de la muerte de su padre generó un congelamiento del proceso del duelo que detuvo su elaboración durante todo ese tiempo y recién a los 22 años se expresó en un cuadro depresivo severo del cual pudo salir gracias a la capacidad simbólica que le permitió la adquisición de una estructura significativa de carácter plástico.

Su padre, Evaristo, era un ingeniero ferroviario italiano y había sido contratado por el gobierno griego para la construcción de la red ferroviaria de Tesalia, por ese motivo

Giorgio nace en Volos el 10 de julio de 1888. Mas tarde la familia se traslada a Atenas donde el padre realiza la construcción de la línea ferroviaria Atenas-Salónica. Tanto su padre como su madre, Gemma Cervetto apoyan la pasión de Giorgio por el arte.

En Volos toma sus primeras clases de dibujo con el pintor griego Mavrudis, un joven empleado ferroviario, quien le transmite el amor por la técnica. Luego en Atenas estudiará con Carlo Barbieri y con el pintor suizo de ruinas antiguas Jules Luis Gillieron. En 1900 pinta su primer cuadro una naturaleza muerta con limones y entre 1903 y 1906 frecuenta el politécnico. Asiste a los cursos de dibujo de Constantino Volonakis y Giorgio Roilos y luego un curso de pintura con el pintor retratista Georges Jacobidis, proveniente de la academia de Munich. Su padre muere en mayo de 1905, Giorgio sigue estudiando en el politécnico y en 1906 la familia se traslada a Munich.

Munich es uno de los centros de irradiación artística de Europa allí nuestro pintor asiste a la Academia de Bellas Artes donde es admitido el 27 de octubre de 1906. En esta ciudad toma conocimiento tanto de la pintura de Arnold Böcklin como de la obra de Friedrich Nietzsche. En el verano de 1909 se traslada a Milán a la calle Petrarca y en octubre realiza un viaje a Florencia y a Roma. En este período Giorgio pinta sus primeros cuadros bajo la influencia del simbolismo centroeuropeo y especialmente del pintor suizo Arnold Bocklin, muy presente en sus primeras obras tales como **El combate de los lapitas y los centauros** de 1909 o **El centauro moribundo** del mismo año, pinta además **Triton y sirena**, **Prometeo**, **Esfinge**, **La partida de los Argonautas**, **Serenata**, etc. Munich, centro irradiador de cultura en esa época ofrece influencias no sólo simbolistas sino también modernistas y de un incipiente expresionismo. Allí lee además a Shopenhauer además de Nietzsche. Llegamos así a 1910 y a la pintura citada como el primer cuadro metafísico. Este, que inaugura la serie de las plazas de Italia, es **El enigma de una tarde de otoño**. Pintado en Florencia durante el otoño de 1910, se aleja definitivamente del simbolismo böckliniano y se interna en el enigma que es para el artista esa vivencia de extrañamiento que, en medio de su convalecencia, lo asalta en la plaza de Santa Croce.

En esta obra la monumental basilica de Santa Croce queda reducida a una pequeña iglesia blanca, iluminada por una luz clara, en el lado izquierdo del cuadro que semeja más un templo griego, con dos columnas sosteniendo el arquitrabe que una iglesia católica. A la derecha del edificio se extiende un muro mas bajo y de color marrón que existe

efectivamente y que circunda el claustro de la Capilla de los Pazzi. En el extremo derecho se vislumbra una columna dórica, formando parte al parecer de un edificio que huye del cuadro. La iglesia tiene en el costado derecho, como la entrada de un convento, una abertura rematada por un arco y que carece de puerta. Tanto la puerta central de la iglesia como la que describimos anteriormente carecen de puertas y presentan en cambio cortinas negras colgadas por medio de argollas de un barral que atraviesa el tercio superior de dichas aberturas. Detrás de ambas puertas se deja ver por la abertura que queda por encima de las cortinas el cielo, como si el todo fuese solamente un decorado cinematográfico, o una ruina de la cual sólo ha quedado la fachada, en los dos casos la cortina presenta un contraste absurdo.

Detrás del muro marrón asoma la punta del mástil de una nave con sus velas henchidas al viento, como si el muro escondiera un puerto y no un convento. En el centro de la plaza observamos una estatua blanca con un alto pedestal sobre el cual se encuentra la estatua de una figura de espaldas, envuelta en un manto y con el torso levemente rotado, el manto cubre incompletamente el torso dejando ver sus hombros desnudos y su brazo derecho partido que parecería haberse apoyado originariamente sobre un tronco de árbol también partido, que se halla a su lado sobre el mismo pedestal. En la cara que se ve del pedestal, grabado en la piedra encontramos dos letras G.C. que obviamente no podemos dejar de asociar con Giorgio de Chirico. Esta estatua no es la del Dante que efectivamente se encuentra a un costado de la iglesia de Santa Croce, monumento en el cual figura un tronco de árbol sobre el cual la figura apoya el brazo, tampoco el manto es similar al de la escultura de Dante. Tanto el manto como la pose de la estatua nos recuerdan la figura de Ulises en "Ulises y Calipso" de Böcklin. A ambos lados del pedestal dos bocas aparentemente de metal dejan caer cada una un chorro de agua que cae en una base colectora a modo de fuente.

A la derecha y debajo del monumento, dos figuras muy pequeñas, un hombre con barba y hábito franciscano y una mujer con una túnica y en actitud afligida quien se cubre la cara inclinada con la mano izquierda mientras pasa su brazo derecho sobre los hombros del monje en actitud de consuelo generan una atmósfera de aflicción y lúgubre melancolía.

Las sombras que arrojan y los personajes y los objetos (sobre todo la estatua y el edificio de la derecha del cuadro del cual solo se ve la columna y la sombra del mismo) son

alargadas como sólo se podrían ver en el amanecer o el crepúsculo, aunque la oscuridad del cielo hace pensar preferentemente en este último. Pero además las sombras de la estatua y los personajes son asimétricas en relación a la del edificio de la derecha como si las fuentes de luz se multiplicaran. El muro de ladrillos también genera un efecto enigmático, pues por encima del mismo se ven como dos techos de casas y en medio de ellas, sin profundidad, el velamen de un barco sugiriendo la existencia de un mar y de tierra al mismo tiempo.

De la descripción del cuadro tomaremos en este capítulo sólo aquello que puede ilustrar la imaginaria del duelo. Lo primero que se destaca desde este punto de vista es la estatua que se encuentra en el centro de la plaza y en cuyo pedestal se encuentra grabada la sigla del nombre del pintor. Es plausible la idea de que la estatua tiene que ver con la representación que el autor tiene de sí mismo, pues por eso lleva su sigla, pero al mismo tiempo, en la medida que es un monumento conmemorativo alude a alguien ausente. Por otro lado el monumento realmente existente en la plaza es el cenotafio de Dante Alighieri, cenotafio que denota la culpa colectiva de Florencia al revelar en la ausencia de sus restos por la expulsión de su seno de uno de sus más preclaros hombres.

Es posible entonces que la estatua represente la identificación de Giorgio con su padre muerto, identificación que se instaura en el yo frente a la pérdida del objeto. Esta identificación implica una negativa del yo a dar por perdido al objeto conservándolo entonces en sí mismo, asumiéndose el propio yo como el objeto del que se trata. Este objeto perdido es para el artista su padre muerto durante su adolescencia y por el cual ha quedado detenido durante mucho tiempo el proceso de duelo.

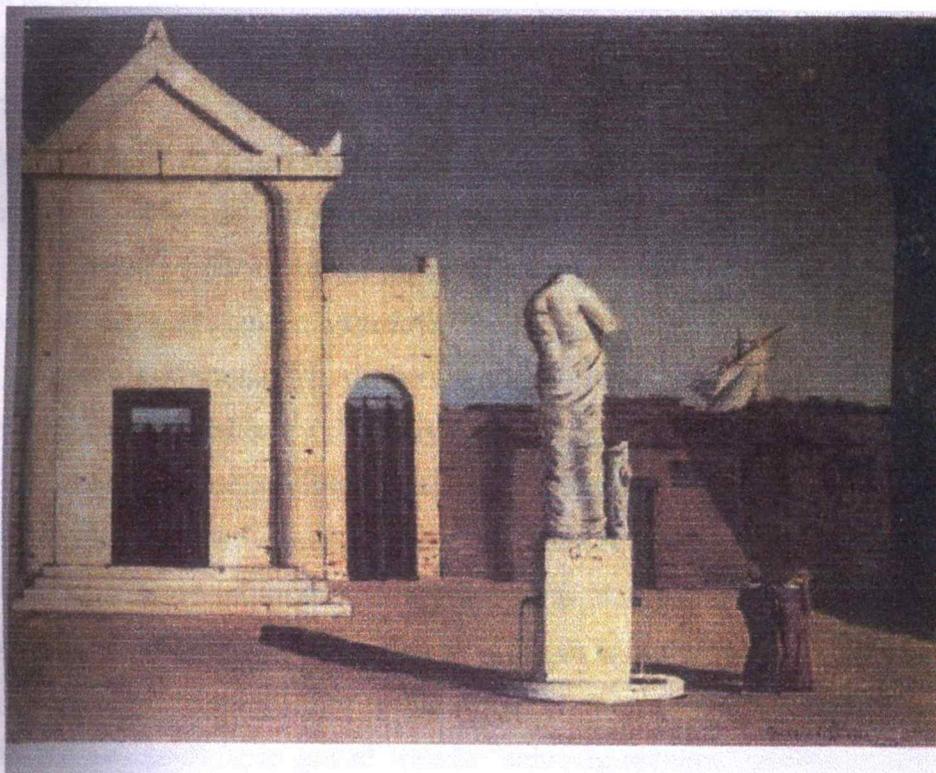
Freud había acuñado la frase "la sombra del objeto cae sobre el yo" para ilustrar que el objeto pesa sobre el yo en la medida en que éste se convierte en el objeto mismo y así atrae sobre sí todos los sentimientos que correspondían en vida a dicho objeto, si el amor está representado por la identificación (la identificación es el más primitivo lazo de amor del ser humano) lo que queda libre es el odio (el amor y el odio están fusionados y aquél neutraliza en cierta manera a este), si lo que queda libre es el odio su aparición fenoménica es a través de autoagresión.

Una forma de autoagresión es la depresión acompañada a veces de trastornos físicos y creemos que la dolencia que aquejaba al artista pertenecía a este orden de fenómenos.

Pero además el tema de la sombra tiene en su pintura una presencia verdadera y ominosa, una sombra alargada que parece agigantar la figura del monumento de piedra, testimonio terrible de su presencia-ausencia.

Ese significado se une al tema de la partida, cuyo paradigma es Ulises y la partida de los argonautas, expresándose tal vez en el barco que asoma detrás del muro. Sombra y partida dos metáforas de la muerte expresada por las dos figuras dolientes, pequeños testigos en el cuadro de un hecho doloroso cuya presencia no se ve a primera vista.

La pintura está así organizada como un acertijo, como un mensaje cifrado a la manera del lenguaje de los sueños, una dimensión onírica que nos coloca frente a una escena desolada, una puesta en escena del estado subjetivo de un estado de duelo congelado durante mucho tiempo y que mediante esta puesta en escena puede relanzarse y seguir la elaboración.



(Fig. 1) El enigma de una tarde de otoño (1910) óleo sobre tela

La puesta en escena del duelo a través del objeto pictórico implica un rasgo propio, un estilo o *idiolecto* original que eleva el objeto a la dignidad de la cosa, en tanto permite matar al muerto y conmemorarlo y también el testimonio de que algo propio murió para siempre con ese muerto.

Este elemento de la obra de Chirico es el objeto pictórico que se presenta como un objeto de duelo y como un objeto de memoria. El objeto pictórico es el objeto de duelo y como un objeto de memoria.

La pintura está organizada como un espacio de duelo y como un espacio de memoria. La pintura es un espacio de duelo y como un espacio de memoria. La pintura es un espacio de duelo y como un espacio de memoria.



(Fig. 1) El original de una tarde de mayo (1910) óleo sobre tela

Capítulo II

Acerca de la sublimación.

La sublimación es una noción problemática en la obra de Freud, en todos los pasajes donde es citada falta una teoría coherente de la misma, debemos por lo tanto intentar articular esos fragmentos para hacerlos funcionales al estudio de la obra que nos ocupa. Las preguntas que entonces suscita este estado de cosas no pueden ser más heterogéneas y fundamentales, a saber:

- 1) ¿Cuál es la relación entre lo sexual y lo no sexual en una obra?
- 2) ¿La sublimación es un destino de la pulsión, y si es así, qué es lo que la diferencia de los otros destinos?
- 3) ¿Su mecánica abarca solamente al fin o implica también al objeto?
- 4) ¿El reconocimiento social del que Freud habla repetidamente es un aspecto esencial de la sublimación?
- 5) ¿Cuál es el lugar de la función paterna en el mecanismo de sublimación?
- 6) ¿Por qué el nombre de sublimación?

Comenzaremos por la última pregunta ya que no deja de asombrar la apelación a la química para designar algo tan heteróclito.

Tampoco podemos dejar de pensar en las relaciones que existen entre la forma sustantiva del verbo sublimar y el adjetivo sublime.

Si desde la nomenclatura química la sublimación alude al pasaje de una sustancia desde el estado sólido al gaseoso, la idea implícita es la de suilizar una masa densa y, dicho en forma equivalente, el ejercicio de una acción elevada, ética y estéticamente la que valorada por el medio social conlleve un progreso en la espiritualidad.

Lo sublime en cambio con forma adjetivada hace obligada la cita de Kant si bien el antecedente esta constituido por el tratado "sobre lo sublime" atribuido erróneamente a Longino, tratado en que el autor define a la sublimidad como una excelencia del lenguaje.

En la disputa entre la escuela de Apolodoro de Pérgamo (que consideraba a la retórica como una ciencia) y los discípulos de Teodoro de Gadara, que la asimilaba a la actividad creadora de un arte, el pseudolongino toma partido por esta última posición.

Este escrito tuvo enorme influencia sobre Boileau y su tiempo, y es recién en el siglo XVIII que se introduce un cambio radical en la interpretación, cambio que comenzó por Silvain.

Silvain aseguraba que lo sublime no podía ser definido en función de la grandeza o de lo patético sino en función de algo infinito. Posteriormente Burke sostiene que mientras lo bello produce deleite, lo sublime produce lo que denomina terror deleitable, es decir, el alma queda embargada por el terror de lo sublime.

Kant, por último, destaca la diferencia entre lo bello cuyo ser es finito, acabado y mensurable y el carácter infinito, inacabado e inconmensurable de lo sublime, y agrega la satisfacción de lo bello surge de la representación de la cualidad, en tanto que la representación de lo sublime es tributaria de la cantidad.

Lo sublime plantea un placer indirecto, no es sublime en sí mismo sino en el modo en que se refleja en el espíritu de tal modo que nuestra imaginación no lo puede comprender, el hombre se eleva así por encima de los sentidos en la contemplación de lo sublime.

Si lo bello es coincidencia entre forma y contenido, lo sublime en cambio surge por la divergencia de ambos, quedando abolida la armonía entre la imaginación y el entendimiento.

Kant está en desacuerdo con Burke negando que intervenga en la experiencia de lo sublime el sentimiento de terror, al contrario dice, así como el individuo seducido por los apetitos no puede juzgar sobre lo bello, el individuo subyugado por el terror no puede juzgar sobre lo sublime.

Lo sublime se opone a lo vulgar, a lo simplemente agradable e interesante, a lo meramente irónico o amable. Destaca lo elevado, lo noble, lo grandioso, produce "suspensión del ánimo".

Ahora bien, para darle una significación estrictamente psicoanalítica al término que nos ocupa, debemos recortar distintos sentidos del camino que hemos transitado tanto en el

campo de la filosofía como de la química para ceñirlo adecuadamente al plano que nos ocupa.

En cuanto al sentido químico diremos que existe un paralelismo posible entre el estado sólido de la materia y la realización sexual directa, y que, inversamente, la utilización del estado gaseoso deviene metáfora de la sustitución de dicha realización sexual directa por un tratamiento espiritualizado. Y si nos remontamos al origen del término espíritu (spiritus), concluiremos que designa al soplo, al aliento, a la exhalación cuyo parentesco con el estado gaseoso es obvio. Es decir, lo sólido es a lo gaseoso como la carne es al espíritu,

Lo que nos lleva a concluir en una alternativa de inclusión y una de exclusión.

El cuanto a la alternativa de exclusión retoma la tradición del idealismo alemán (espíritu vs. Naturaleza) o a su derivación moderna (cultura vs. Naturaleza) y vemos entonces perfilarse en esta oposición toda la temática freudiana del "malestar en la cultura". "la palabra 'cultura' (kultur) designa toda la suma de operaciones y normas que distancian nuestra vida de la de nuestros antepasados animales, y que sirven a dos fines: la protección del ser humano frente a la naturaleza y la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres", tal es la definición de Freud en la obra arriba citada.

Encontramos en ésta la oposición entre el estado animal y el estado humano que se aproxima a la oposición levistraussiana de naturaleza-cultura y que no pasa rigurosamente por la oposición hombre-animal, sino entre cultura-no cultura como plantea Levi Strauss en "Lo crudo y lo cocido" y que atañe fundamentalmente al dominio del fuego.

Por supuesto que esto se relaciona con otro trabajo freudiano primordial en relación a la cultura, este es sin duda "sobre la conquista del fuego", texto en el que se comienza planteando la conquista del fuego por los hombres primitivos. Freud se centra en el control, en el dominio, en la domesticación del fuego. El que hay que dominar es el fuego del cielo y no el técnicamente obtenido, en la medida que el primer fuego no habría sido un fuego obtenido por manipulación sino por la domesticación de un fuego espontáneamente producido. Esto es coherente con el recurso que Freud aludiendo al mito de Prometeo quien no es un productor de fuego sino un ladrón del mismo. Más adelante sostiene que la condición para apoderarse del fuego es la renuncia al placer (de tinte homosexual) de apagarlo mediante el chorro de orina.

Freud trata al mito como una formación del inconsciente, como un sueño muy deformado a partir de un cumplimiento del deseo, si bien en el sueño se trata de un deseo individual, aquí se trataría del cumplimiento histórico de un deseo, o bien, de una dialéctica histórica que gira en torno del deseo, parafraseando al trabajo del sueño se podría hablar del trabajo del mito.

Esta tesis coincide con la que había desarrollado tres años antes en el trabajo ya citado "El malestar en la cultura" pues en este se trata de la sofocación de las pulsiones como origen y motor del movimiento cultural, y sostiene que en el conflicto pulsional entre Eros y la pulsión de muerte ésta debe ser suprimida o dirigida hacia el exterior, y que para poder cumplir dicha función Eros debe ser canalizado, inhibido en su meta sexual, es decir, sublimado. Esto implica la lucha entre Eros y Tánatos en el interior de Eros y es en este proceso que el individuo será sacrificado a la "sociedad" en términos de renuncia a la satisfacción directa de sus pulsiones.

El vel de inclusión en cambio, supone una relación de derivación que implica leyes de transformación, es decir, el destino libidinal sublimatorio se deriva de la pulsión sexual cambiando sus fines y sus objetos.

Estos dos caminos divergen, y si se observa bien, en el primero de ellos la sublimación coincide con la represión mientras que en el segundo no aparece ningún movimiento represivo, lo cual hace pensar que el concepto de pulsión que se sostiene en cada una de estas dos posibilidades tiene un distinto status teórico. Mientras en el primero la pulsión está más acentuada en su monto económico (en su drang) y en su fuente y por lo tanto más cercana al concepto de instinto, en el segundo se pone el énfasis en el fin y el objeto haciéndose más tributaria la pulsión de una gramática, es decir de las vicisitudes e inflexiones de la lengua.

Con respecto al breve seguimiento realizado en el campo de la filosofía y aludiendo a "lo sublime" es necesario destacar la referencia del autor citado a lo que denomina la excelencia del lenguaje en tanto considera la retórica como un arte. En efecto, son los tropos de la lengua los que ilustran las argucias del lenguaje o, dicho de otra manera, la condición de la representabilidad de las mociones pulsionales.

En cuanto a la concepción de Kant debemos decir que el concepto de sublimación engloba tanto la categoría de lo bello tanto como de lo sublime, pero lo bello, en tanto está

más del lado de la armonía de forma y contenido se encuentra conectado directamente con la noción de narcisismo (aunque ya veremos que Freud hace una referencia al narcisismo en relación al mecanismo de desexualización de la pulsión). Lo sublime en cambio es tributario de la imposibilidad del placer directo, es lo inconmensurable pulsional y hace referencia particularmente a la dimensión ética de la sublimación.

Derivación de la carne al espíritu, representabilidad pulsional sostenida por los tropos de la lengua, experiencia de lo sublime, son formas de nombrar un trabajo psíquico, una exigencia de transformación que tiene como efectora la maquinaria significativa.

Y si tanto la fuente como el "drang" se mantienen estables en todas las transformaciones concluimos que el proceso sublimatorio aparece como derivación de los otros dos elementos de la pulsión, a saber: el fin y el objeto.

Al decir de Freud las pulsiones tienen funciones vicariantes lo cual quiere decir que realizan fácilmente cambios de vía, pero ¿cuál es la vía que permite el pasaje hacia la espiritualización? Precisamente los tropos de la lengua, aquellos que posibilitan el atrapar en sus redes la experiencia de lo sublime.

Es decir que en la sublimación la pulsión se satisface, pero esta satisfacción es paradójica ya que se satisface alcanzando una meta que no es la natural, lo que denuncia la naturaleza esencial de la pulsión, esta es: que no tiene objeto natural sino que se dirige a lo que Freud en el "Proyecto..." denominó la cosa (das Ding).

Con la sublimación, a la inversa de la represión, no se presenta obstáculo a la circulación a la energía libidinal, podríamos echar mano entonces a una metáfora eléctrica y decir que es la buena circulación de la energía por la red conductora del lenguaje.

No podemos obviar que es la lengua el soporte de la energía pulsional, pues es Freud mismo quien homologa los movimientos de la pulsión a las transformaciones idiomáticas como el pasaje de la voz activa a la voz pasiva, pasando por la intermedia reflexiva.

Y si llamamos goce al goce de la carne, al placer auto erótico que implica la descarga masturbatoria, o al usufructo del cuerpo de la madre, deberemos concluir que el acceso a la palabra es lo que le impone un desvío, un acotamiento del mismo al someter sus avatares a las leyes del lenguaje. Hay una sublimación del goce, una volatización de la

carne, una espiritualización en las operaciones formadas que le son posibilitadas por los tropos, las figuras de la lengua.

Vemos entonces que en el circuito auto erótico se ha establecido un desvío energético impuesto por las redes del lenguaje, desvío que coincide con otros fenómenos de la palabra pues casualmente la lingüística define a las figuras de la lengua como "desvío de una expresión original considerada mas simple" y es esta doble potencia del desvío la que hace de éste el nódulo esencial de la sublimación.

No está de más recordar asimismo, que cuando Freud quiere dar una imagen global del psiquismo lo representa como un gran desvío de lo que sería un arco reflejo primitivo, equivalente a introducir una gran cuña entre el estímulo y la respuesta.

El goce es otra manera de nombrar la pulsión y esto nos pone frente a la problemática de dicho desvío, del rodeo de la pulsión y del medio que es necesario para que dicho rodeo se efectivice, o lo que es lo mismo, frente al problema de la transcripción.

El problema de la representación

El problema básico de la representación está constituido por la posibilidad de que una experiencia sexual (traumática) sea captada en un sistema de signos constituyendo la reunión de dos series heteróclitas. Este proceso es denominado por Freud "transposición" (entstellung) y representa la inscripción psíquica del suceso traumático o dicho de otra manera: es la inscripción de un goce traumático experimentado en un momento inadecuado para la capacidad elaborativa del sujeto. Esto implica un hecho estructural y no fortuito, un mal encuentro con la sexualidad que siempre es fallido.

Y si hay un escrito freudiano ejemplar sobre el tema de las sucesivas inscripciones este es la carta n° 52 a fines del 6/12/86. Allí Freud escribe un esquema en el que localiza cinco lugares: en el primero de los cuales localiza el registro directo de la experiencia, este momento, previo a la instauración subjetiva sería comparable al papel encerado del block

maravilloso descrito por Freud (capaz de recibir impresiones pero no de conservarlas), es la manifestación misma de un real orgánico, anterior a toda simbolización. Remite al concepto de cosa (das Ding) y por lo tanto de goce, anterior y exterior al lenguaje.

El siguiente lugar corresponde al sistema I, que está constituido por los signos de percepción, es la primera transcripción (entsellung) de las impresiones recogidas en el sistema anterior y no son en absoluto susceptibles de conciencia, están articuladas según una asociación de simultaneidad. Es un puro signo carente de ordenación en el tiempo y desprovisto de sentido y de temporalidad.

Es un registro de las impresiones del goce del cuerpo, corresponde a marcas anteriores a la palabra, en este sistema el sentido está totalmente ausente. Verdadero ciframiento del goce este sistema es lo que constituye el "Ello", pura escritura, jeroglífico cuyos elementos son ajenos a la organización del discurso y por eso mismo hay carencia en ese nivel de la posibilidad de establecimiento de vínculo social. Este "Ello" está constituido por un conjunto de elementos gráficos no sometidos a ninguna jerarquía organizacional. Son signos intercambiables entre sí y ajenos a la contradicción lógica careciendo por lo tanto de negación.

Impera el goce en un estado anterior a la organización subjetiva, pues el sujeto es un efecto de ordenación del sistema significante. Sus elementos sincrónicamente dispuestos constituyen la materia sobre la cual opera la lengua y sus sistemas de significantes con sus códigos de significaciones.

El espacio subsiguiente corresponde a la segunda transcripción o sistema inconsciente, sistemas de elementos dispuestos según nexos causales, lo que implica la sucesión en el tiempo de causa y efecto, dicho en otras palabras, de la diacronía. El inconsciente organizado como lenguaje es ya algo que puede ser escuchado, si bien su lógica repugna al pensamiento oficial y por lo tanto es solo en el análisis que sus elementos se ordenan en un discurso. Tomando como punto de partida a las formaciones del inconsciente, la interpretación dotará a éstas de sentido y las sacará del reino del absurdo constituyendo así el tercer nivel de inscripciones, es decir, el preconscious, que es aquel nivel ligado a la representación palabra y correspondiente al yo oficial.

Si debemos entonces describir las características del pensar llamado racional, comenzaremos diciendo que hay un encadenamiento significante que se instaura en la

diacronía, es decir en el tiempo, y cuyos significados van surgiendo por un efecto de posterioridad, retorcimiento temporal, primordial en psicoanálisis pues de él dependen todos los efectos de sentido y también el concepto de causa.

Freud asegura que entre uno y otro sistema de inscripción existe una incompatibilidad de lectura o de código que obliga a que cada nivel de inscripción deba ser traducido para pasar a la inscripción siguiente. Cuando esta traducción no se efectúa queda un sector en blanco, lo que constituye otra forma de describir el mecanismo de represión.

De lo dicho hasta ahora podemos concluir que merced a las sucesivas inscripciones la distancia entre el cifrado primitivo y las inscripciones más alejadas es máxima, lo que en sí representa un logrado proceso de sublimación. Esto posibilita la tramitación a nivel de la palabra facilitada por las figuras retóricas del lenguaje, lo que constituye su excelencia como lo quería el seudo-Longino o dicho de otra forma "lo sublime", incommensurable de la combinatoria significativa, crisol de las infinitas posibilidades de creación. Esta tramitación significativa también posibilita la expresión de un goce acotado, lo que es percibido dentro del rango del principio del placer. Ahora bien, no es posible representar el acceso a la palabra y a lo simbólico sin la mediación de la función paterna.

Lenguaje y función paterna

Es en "Moisés y el monoteísmo" donde Freud relaciona la sublimación con la función del padre, y, es también allí donde articula dicha función del padre con el padre muerto como instaurador de la ley y de la formación de la comunidad, es decir como un progreso en la espiritualidad. La ley tiene un efecto no temible ni angustiante, ésta es la castración simbólica y por ella se instaura la separación entre el goce y el deseo. Es decir: lo prohibido se hace fundamento del deseo y este complejo de castración resignifica todas las pérdidas anteriores en relación al falo, significativo de la falta como universal.

Dicho en otras palabras, el falo como significativo tiene un significado la imposibilidad del goce, es decir, todo sujeto está sometido a la ley de prohibición del incesto y ha de renunciar al objeto deseado primero y absoluto que es la madre, es así como se sustituye ese punto cero del lenguaje que es la "Cosa" por el nombre del padre. El falo es

el significante que marca el lugar y la imposibilidad de la "Cosa", de allí su función de soporte de la ley y de designar la falta en el Otro, es decir la castración en la madre, que la hace deseante de algo que no se completa en la relación con el hijo, en otras palabras, se desea en función de la castración.

El falo, que no es verbal ni tampoco el pene, es lo que induce en toda imagen el efecto de aparecer marcada por una falta, es un menos uno porque designa en el otro una falta de significante. El falo es en fin el significante que desvía al discurso desde la "Cosa" hacia los objetos de deseo.

Pero el falo es un significante mudo, no articulable y para hablar hay que articular un significante con otro significante, es por eso que el significante articulable, el que cumple la función articulable del falo es el "nombre del padre". Este nombre del padre es un significante que actúa como referente del discurso de un sujeto, es el punto de referencia a partir del cual se hace posible articular un discurso. Articular un discurso significa establecer una cadena significativa que estrictamente considerada es la cadena inconsciente, es decir el saber in sabido que es el inconsciente y en cuyo ínter juego retroactivo produce como efectos, por un lado el sujeto, y por otro la significación de la que siempre queda un resto sin decir (pues no se puede decirlo todo) y que es el objeto "a", como se denomina a dicho resto. Resumiendo: lo dicho implica la vigencia de la ley del lenguaje, la que instala al sujeto en el mundo simbólico dada la vigencia de la castración por mediación de la metáfora paterna que es lo que del padre se instaura como función.

Constatamos entonces que esta función de padre simbólico que permite el acceso al lenguaje no tiene necesariamente que ver con el padre de la realidad pues éste está sujeto a los avatares de la fantasía y entonces puede aparecer en el imaginario tanto como padre desvitalizado, impotente para cualquier tarea, o como un padre terrible generador de la mas temida angustia de castración.

E l problema del objeto

Debemos definir ante todo de que objeto estamos hablando porque el objeto en psicoanálisis tiene un status muy preciso, y porque además el tema que nos ocupa hace que

tengamos que definir igualmente el objeto de arte, es decir, el objeto que esta en juego en la sublimación:

Freud define el objeto de la pulsión como aquello por lo cual dicha pulsión puede alcanzar su meta. Es lo mas variable de ésta en la medida que no es un objeto natural de la necesidad y agrega que no necesariamente tiene que ser un objeto ajeno, bien puede ser una parte del propio cuerpo y puede ocurrir también que el mismo objeto sirva para satisfacer varias pulsiones. Agrega además que en períodos muy tempranos del desarrollo se produce un lazo íntimo de la pulsión con el objeto al que denomina fijación y que pone un límite a la movilidad de ésta.

Por otra parte, Freud se refiere a la elección de objeto, el objeto de amor- odio, objeto estructurado en base al narcisismo en el cual el proceso de identificación cumple un papel fundamental.

Lacan , por su parte, enfatiza el objeto en tanto se constituye como perdido, hay una división primordial , un corte con respecto a sí mismo (una escisión del mismo sujeto) que lo llevará mas tarde a buscar en otra persona la parte correspondiente, y que pone en marcha la sexualidad en un sentido psicoanalítico , o, dicho de otra manera , es la división del sujeto en relación al goce inducida por la castración , el objeto por lo tanto se constituye como suplencia del goce que falta. El objeto, denominado (a), ocupa el lugar de la parte faltante en la imagen deseada, por eso se produce la traslación de libido del cuerpo hacia el objeto.

¿Cuál es en cambio la característica del objeto que está en juego en la sublimación? La característica primordial que Freud había señalado en el objeto de la sublimación es esta: que se trata de un objeto socialmente valorado, es un objeto cuyo tratamiento lo hace surgir como la cosa (das Ding), Lacan da para ello una definición: la sublimación, dice, eleva el objeto a la dignidad de la cosa. Pero ¿esto que significa?

Debemos, para intentar contestar, dar un pequeño rodeo por distintos objetos de arte, algunos extraídos de la literatura psicoanalítica. Debemos observar que no es corta la lista, tomaremos en primer lugar la representación teatral; no es casualidad, dicho sea de paso, que algunos dramas teatrales estén en el corazón de la conceptualización psicoanalítica. Comenzando por el drama de Edipo, cuya versión de la pluma de Sófocles

es tomada por Freud para considerarla una alegoría del complejo nuclear de la neurosis y piedra fundamental del edificio psicoanalítico. Otras obras teatrales a las que Freud acude con frecuencia son Hamlet, el Mercader de Venecia, del que toma la famosa escena del tema de la elección del cofrecillo, Otelo, etc.

En sus dos escritos "El poeta y el fantaseo" y "Personajes psicopáticos en el escenario" Freud reflexiona acerca de las características metapsicológicas de la obra, compara el fantaseo del poeta con el juego de los niños y sostiene que como ellos el espectador puede seguir un sinnúmero de vicisitudes representadas en la obra sin el monto de sufrimiento que ello le acarrearía, y además por la vía de la identificación con los protagonistas participa el espectador de la condición excepcional de los mismos, lo que cumple sus deseos de trascendencia. Pero la condición más importante que subraya, es que al exponer los complejos pulsionales más profundos el autor le permite al espectador un reconocimiento inconsciente de los mismos, con la consiguiente descarga pulsional y el placer concomitante. Plantea además que la exposición de situaciones crudas presentadas sin artificio despertaría la repugnancia del sujeto. La índole pues del tratamiento estético la convierte en algo agradable generadora de placer, a esto denomina Freud "prima de placer" y es esencial en la obra de arte.

Otro género que Freud cita es la poesía, ya sea a través de Schiller o en la variante humorística y satírica de Heine, como lo demuestra en su estudio sobre el chiste. El ingenio bien puede ser considerado como una creación afin a la poesía. Todos conocen su reflexión sobre "famillonario", el chiste creado por Heine en su obra "Los baños de Lucca", lo transcribimos así: "...y así verdaderamente sr. Doctor, ha querido Dios concederme toda su gracia, tome asiento junto a Salomón Rothschild y el me trató como uno de los suyos, por entero famillonariamente". El énfasis es puesto en la técnica verbal como productora del chiste y asegura de esta manera que entre ésta y el inconsciente hay una relación estructural de homología. Describe en este chiste un mecanismo de condensación, entre familiar y millonario que es incongruente con el código pero que es sancionado como chiste por un tercero pero para que tal cosa aparezca el interlocutor tiene que ser, como dice Freud, de la misma parroquia.

La técnica del chiste es la misma que la del lenguaje y tiene que ver con las leyes combinatorias de su fundamento que es el significante. La lingüística nos aporta una

orientación en este punto, Jakobson postula que hay dos coordenadas fundamentales a través de las cuales las cadenas significantes se ordenan, estas son: el eje de la selección y el eje de la combinación. El eje de la selección (o de la sustitución) es el discurso en tanto sincronía de entidades simultáneas, es una sustitución sobre un fondo de relaciones de ausencia. Ese es el eje en el cual Lacan va a ubicar la metáfora, productora primordial del sentido en la que se sustituye un significante por otro. Concomitantemente el eje de la combinación es aquel mediante el cual los significantes forman una cadena diacrónica de concatenación de unidades sucesivas y que alude al contexto de las relaciones en presencia, predominando entonces la contigüidad; Lacan lo denomina eje metonímico y produce un menos de sentido, pues siempre necesitará un significante más para producir la significación.

Técnica del chiste, técnica del lenguaje, son distintas maneras de nombrar las leyes combinatorias del significante: condensación y desplazamiento (para Freud), metáfora y metonimia (para Lacan). Vemos que este famillionario escapa al código y convoca a la creación y el enriquecimiento de la lengua llevada por la mano de la ironía y de la sátira a disfrutar de la irrisión del millonario. En este caso "famillionario" se trata de una condensación acompañada de una elisión, de un resto que cae entre familiar y millonario y constituye un caso particular de la función de la sustitución. Así la condensación es un caso particular de la sustitución en la que un resto queda elidido.

Dicha sustitución es uno de los factores de engendramiento del sentido como lo demuestra la historia de la lengua, el sentido deviene resultado de la conjunción de la sustitución metafórica y de la posterioridad como expresiones del juego significante. Antes del habla no hay sentido sino un mundo inconstituído, y son las metáforas y la retroacción los procedimientos fundamentales del advenimiento del sentido.

El chiste tiene un notable parentesco con el lapsus, más aún, en ocasiones es imposible diferenciarlos y es entonces que hay que apelar al contexto social para poder diferenciar uno de otro, el chiste hace aparecer en el lugar del síntoma un ser de poesía. El proceso que culminará en el chiste es atraído al inconsciente y estructurado según sus leyes, y como estas son análogas al engendramiento lingüístico (condensación y desplazamiento) nos permiten reconocer en ellas el origen del sentido en el orden significante. De la

variedad de los objetos propuestos al deseo humano podemos deducir el infinito número de significaciones capaces de ser engendradas por la combinatoria significante.

Vemos que el deseo se expresa entonces a través del ejercicio del significante y el primero de estos ejercicios es el llamado de la madre, esta demanda a la madre la coloca en el lugar del primer Otro que sanciona el sentido del mensaje. Esta articulación de la demanda a la madre, que pone en marcha por parte de ésta la acción específica, más aún, el hecho mismo de haberla articulado, produce en el niño placer, el placer encontrado en el juego significante. Este juego que se aleja de la necesidad lo que evidencia el potencial creador del significante, pues al alejarse de lo biológico se traduce en el placer del niño de jugar con las palabras. Este placer por el juego verbal, siempre listo a surgir, siempre vehículo del deseo tiene en la sorpresa su segura señal de creación, una creación que sorprende al otro con un sentido nuevo, que lo hace reír, pero que también sorprende muchas veces al que la dice como un acontecimiento que viene a conmoverlo desde un mas allá de la conciencia.

Y el Otro es el que autentificará la creación, la festejará, reirá sancionando eso como un chiste, como una flecha que encontró un blanco buscado, esto es la risa.

Siguiendo con la enumeración de los objetos artísticos tratados por Freud como apoyo en el desarrollo de su obra encontramos otro eslabón destacado en la novela. Se trata en este caso de "El delirio y los sueños en la Gradiva" de W. Jensen, texto elevado por Freud a la categoría de un magistral historial clínico, muy superior en riqueza y minuciosidad de información a los presentados por la psiquiatría de su época. En dicho trabajo nuestro autor analiza al protagonista de la novela Norberto Hanold como si fuera un paciente, analiza sus sueños, establece interrelaciones entre los distintos aspectos biográficos relatados en ella y saca conclusiones. Es evidente que le supone al autor un conocimiento intuitivo, un saber espontáneo que trasmite todo acto de creación humana. De la misma manera trata a un cuento de Hoffmann, "el arenero", en el cual su protagonista Nataniel sostiene en el relato del cuento la dimensión de lo siniestro.

Sería fatigoso seguir citando las numerosas referencias literarias a las que Freud ligó importantes momentos del desarrollo de su obra, basta decir que salvo por su conocido rechazo a la música, pocas expresiones artísticas están ausentes, tal es el caso de la pintura y la escultura. El "Moisés" de Miguel Angel fue objeto de un penetrante estudio sobre

significado de la actitud corporal que transmitía la figura de Moisés pero es en el trabajo sobre "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" que las artes plásticas entraron de lleno en la reflexión psicoanalítica. Lo que rescata como lo propiamente creativo de Leonardo, la presencia de lo que llama sonrisa leonardesca aparece tanto en "Mona Lisa" como en "Santa Ana la virgen y el niño" y en muchas otras obras suyas. Este rasgo, dice Freud, atrapó a Leonardo y lo obligo a la repetición como el signo de algo que no cesa de no escribirse, es decir como el signo de un encuentro imposible.

En cuanto al cuadro de "Santa Ana la virgen y el niño" sostiene que la sonrisa presente en ambas mujeres si bien es la misma que en el retrato de Mona Lisa ha perdido el carácter siniestro que tenía en este, y expresa mayor calma y beatitud. También destaca en este cuadro la imagen de un buitre en los ropajes de Santa Ana que remite a su recuerdo de infancia, es decir, a una fantasía oral de Leonardo y que hace de este cuadro un compendio de signos que remiten a la historia infantil del artista.

En este texto Freud define a la sublimación como la posibilidad de la pulsión de cambiar su meta sexual por otra socialmente valorada y no sexual, parte de la investigación sexual infantil que puede tener tres vicisitudes, una de ellas es la inhibición neurótica, otra la compulsión neurótica al pensamiento, por lo tanto ambas implican la presencia de represión y el tercer desenlace es la sublimación en la cual la represión está ausente.

Leonardo aquejado de una inhibición para terminar sus obras, cavilando sobre su paleta enlentecida en la hora de pintar, pongamos por caso "La última cena" (lo que implicó la pérdida de gran parte del cuadro para la posteridad por defecto de técnica -ya que al no pintar al fresco, dada la rapidez requerida- usó una técnica impropia para la conservación) logra escapar a dicha inhibición en los últimos años como si se hubiera completado un pasaje al proceso de sublimación.

Presentaremos ahora una serie de objetos de creación citados por Lacan en su seminario sobre la "Ética del Psicoanálisis". Uno de ellos es una colección de cajas de fósforos que tenía en su casa su amigo, el poeta Jacques Prevert. Las cajas eran todas iguales y fueron dispuestas del siguiente modo: estaban puestas en fila unidas por un ligero desplazamiento del cajón interior y formaban así una banda que recorría el borde de la chimenea, montada sobre la pared, enfrentaba las molduras y volvía a descender a lo largo

de una puerta, lo que producía una impresión ornamental muy agradable. Lo puntualizado en este caso es que las cajas de fósforos no eran en esa ocasión simplemente un objeto, sino que a través de esa multiplicidad se convierte en una "Cosa" pues el carácter completamente gratuito, proliferante, excesivo, y casi absurdo de esa colección hace que el acento recaiga no sobre las cajas de fósforos sino sobre esa cosa que subsiste en ellas.

Lacan plantea que un objeto puede cumplir la función de representar la "Cosa" en tanto ese objeto es creado, y por este sesgo a la función del alfarero y a la creación del vaso o vasija, aludiendo a la reflexión de Heidegger sobre Das Ding. El vaso participa en su doble condición de utensilio y de función significante que tiene como característica no significar nada sino soportar la posibilidad de una oposición que en este caso es la condición de vacío-lleno. A partir de esta oposición lo vacío y lo lleno entran en el mundo con el mismo sentido, si el vaso puede estar lleno es porque primero en esencia está vacío.

El alfarero al crear el vaso crea por supuesto el vacío ¿pero ese vacío estaba antes? ¿Se puede decir que el vaso se hizo alrededor del vacío? Comprendemos entonces que el vacío es creado por el mismo proceso de la industria del alfarero a partir de disponer la arcilla de determinada manera y que es este acto lo que permite que la oposición vacío-lleno se pueda instalar a posteriori. En este "a posteriori" el partir de la arcilla en bruto es lo que permite que ese sentido advenga del mismo modo que en el discurso, los fonemas del lenguaje son la arcilla sobre la que se moldeará las palabras. Dicho de otro modo las palabras contornean un vacío, un no-dicho que solo adquiere significación por lo que se ha dicho. Lo no-dicho es también la esencia de lo no decible, este agujero que queda siempre que algo se pone en marcha, el efecto retroactivo sobre una materia dada es la manera de presentarse de la "cosa" (das Ding).

En lo dicho se puede establecer un paralelismo entre el modelado de la arcilla para hacer un vaso, el surgimiento de la palabra y lo que se conceptualiza como creación ex-nihilo (creación a partir de la nada), pues la ilusión que se presenta a la conciencia es que la nada antecede a lo creado cuando en realidad es lo creado, es decir la obra, lo que le da posteriormente un lugar a la nada, es decir, al agujero o, lo que es lo mismo, a la "Cosa", por eso el agujero se puede ubicar después de haber construido el vaso, pues no había agujero antes de su existencia.

El hombre modela el significante y lo introduce en el mundo, pero no sabe cómo hacerlo a imagen de la "Cosa", pues ésta está más allá de toda representación, surge entonces la posibilidad de crear significantes que al bordearla generen objetos de arte, formas inusitadas, éste es en esencia el problema de la sublimación.

Freud planteó tres territorios en los cuales surge la sublimación: el arte, la religión y la ciencia. El arte se caracteriza por un modo de organización alrededor de ese vacío que es la "Cosa". La religión, en cambio, consiste en todos los modos de evitar ese vacío, Freud ya había señalado los rasgos obsesivos del comportamiento religioso, aunque de todas maneras el vacío permanece en el centro y por eso se trata de sublimación. La ciencia por último con su parecido (al decir de Freud), con la paranoia, rechaza a la Cosa en el sentido de la forclusión, del rechazo, pues sostiene el ideal del saber absoluto y aunque se plantee teóricamente a la Cosa al mismo tiempo no la reconoce. Si en la ciencia hay un rechazo de la cosa en la religión hay una represión de la misma.

La Cosa como venimos sosteniendo no está al inicio, la sublimación de alguna manera nos llevará a ella, nos llevará en la medida que ésta, al ser verdaderamente un agujero, se revelará en los contornos que los significantes dejen ver de ella. Por eso Lacan, plantea que el lenguaje es predominante pues este se basa sólo en el significante, lo que devuelve la primacía a la poesía. Pero debemos entender a la poesía en el sentido amplio de poiesis, (creación) pues un significante se evidencia por su estructura opositiva y por lo tanto puede ser encarnado por distintas especies. Por otro lado el significante corresponde a las representaciones cosa, correspondientes al primer sistema de inscripciones, las que denominamos también "Ello" y que strictu sensu se refiere a la "Cosa" al ciframiento del goce, a ese resto de significación, a ese agujero que se va desarrollando en núcleo de un discurso, eso no-dicho e imposible de decir que queda como el agujero del vaso una vez que la obra del alfarero ha sido terminada, y que, como dijimos anteriormente, solo surge como agujero a posteriori.

Nada más probatorio de la presencia del vacío que el arte como imitación, cuando el arte imita a un objeto, hace del objeto otra cosa, es decir finge imitar, pues está instaurado en una relación con la "Cosa" destinada a la vez a delimitarla, hacerla presente y autentificarla. Cuanto más representado está el objeto en tanto que imitado, más se

quebra la ilusión y apunta a otra cosa mas allá de el, recordemos el cuadro de Magritte "Esto no es una pipa", con toda la ambigüedad que esta pintura genera.

La diferencia que hay entre la "Cosa" y un objeto es precisamente que aquella no puede ser alcanzada y en ese intervalo (entre la "Cosa" y un objeto) se constituye el inconsciente freudiano y el espacio de la sublimación. La sublimación no siempre se ejerce en el sentido de lo sublime, el cambio de objeto no hace desaparecer el objeto sexual, éste puede nacer del proceso de sublimación.

La práctica sexual mas aberrante, la agresión, los hechos mas indignos pueden ser objeto de una poesía sin que esta pierda en nada su calidad estética ni su mira sublime, es decir no es el tema de lo que se trata lo que caracteriza a la sublimación sino los medios, el tratamiento que utiliza.

El primer objeto absoluto, el objeto perdido de la primera experiencia de satisfacción, más propiamente el objeto del trauma, se ha convertido en un lugar que ha quedado vacío por la pérdida. Este lugar no es otra cosa que el "lugar de la Cosa", y es también el lugar del objeto que como punto de fijación imaginario y mediante la construcción de significantes refinados se encuentra en el lugar de ese vacío. Pero estos significantes por estar dispuestos según una vertiente sublimatoria, no obturan el agujero de la cosa sino que, condición propia del arte, la bordean, la delimitan. La sublimación sostiene el deseo en la suspensión, en la satisfacción propia de la creación, se expresa como deseo de desear.

Esta retroacción significativa que crea el vacío de la "Cosa" alimenta el mito de los orígenes, se genera una saga mítica en la medida que se escenifica la ilusión del origen cuando la causa se genera "a posteriori". Las pulsiones son entonces, tal como decía Freud, una mitología, condición de la que participa toda obra de arte que funciona a la manera del mito que supone toda creación. Por eso la "Cosa" es irrepresentable, es un real imposible de representar y por lo tanto todo objeto representado es un velo imaginario que cubre el vacío, la falta de la "Cosa"

La cosa es entonces una falta un agujero, producto de la castración, un escenario vacío alrededor del cual giran todos los movimientos pulsionales. Freud siempre se refirió a la vía sublimatoria como aquella cuyos productos eran socialmente valorados pero aquí debemos designar y definir el campo de la cultura como el campo del lenguaje.

Nada hay de lo humano fuera del universo simbólico que constituye el campo del lenguaje (en el sentido amplio) y tanto sus sistemas de creencias, artísticos y científicos, así como su práctica tecnológica y sus relaciones de producción están orientados por la estructura significativa y son significados en cuanto a valoración en un momento histórico concreto.

La producción cultural esta históricamente datada y esto significa que no se piensa, no se escribe, no se pinta ni se inventa igual en el siglo XVII que en el siglo XX por ejemplo. Esta claro también que toda producción cultural implica una práctica social y que la práctica social organizada en un conjunto de estrategias conforma un discurso.

Lacan describe cuatro estructuras básicas de discurso definiéndolas como formas capaces de establecer un lazo social, estas son: el discurso del amo, universitario, histórico y del analista, y su denominación depende de la posición adoptada por el agente de dicho discurso. La práctica social se organiza en capas discursivas dentro de las cuales predomina una u otra de estas estructuras básicas. Estas capas discursivas dominantes en determinadas épocas son las que posibilitan la emergencia de determinado tipo de obra o no, incluso la emergencia misma de la función del autor, referencia que no siempre estuvo presente.

Foucault al analizar esta función se pregunta ¿cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? La obra es una forma de apropiación, es una forma de propiedad que fue codificada desde hace un cierto numero de años. Pero esta propiedad ha sido históricamente secundaria a la apropiación penal, los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir en la medida en que los discursos podían ser transgresivos.

¿Cambio de fin o cambio de objeto?

En la medida en que la pulsión está profundamente marcada por la articulación significativa el deseo recorre esta articulación siempre escapándose, no podemos hablar de un nuevo objeto ni de un objeto anterior sin decir que esto es en sí el cambio de objeto. En este continuo desplazamiento de un significante a otro que contornea al objeto pero nunca lo alcanza, no debemos referirnos a la satisfacción de la pulsión sino al deslizamiento

constante de un objeto imaginario sobre otro, en realidad de un significante sobre otro que va dibujando un camino helicoidal y que por lo tanto se desliza indefinidamente.

El deseo es entonces siempre deseo de otra cosa con respecto al objeto contingente que aparece, siempre insatisfecho, el deseo se satisface diríamos en la búsqueda que bien puede ser una búsqueda artística cuya esencia es precisamente no terminar nunca de encontrarlo. Sublimar el objeto es entonces hacer de él algo evanescente, espiritualizar una función puede definirse como una transcripción significativa, podríamos decir entonces que la sublimación del fin implica la sublimación del objeto por medio del significante motorizado por el deseo.

La antítesis del proceso de sublimación desde el punto de vista metapsicológico es la represión, la fijación libidinal al objeto reprimido, la vuelta de lo reprimido y el síntoma. El goce implicado en dicho síntoma, es decir la satisfacción sexual sustitutiva, implica un estancamiento pulsional en la formación imaginarizada del síntoma. Como hay fijación a un objeto imaginario y por lo tanto a su representación no hay en sí cambio de objeto, de esta manera la fijación imaginaria impide la metonimia significativa. Este es entonces el destino pulsional de la neurosis, una pulsión inmovilizada sobre un objeto imaginarizado establecido en un fantasma del que no se quiere saber.

El destino de la perversión es aquel en que la voluntad de goce se muestra sin pudor porque el sujeto asume el ropaje del objeto, se hace objeto concreto desde el punto de vista ontológico para sostener el fantasma de saber sobre el goce que monta en la escena del mundo sin titubear. Al ser el objeto del fantasma el perverso está en el lugar de un objeto masoquista por corresponder a la vuelta pulsional sobre sí mismo. A esta maniobra de reversión descrita por Freud, el sádico inintencional se convierte en masoquista erógeno en un segundo tiempo al degustar el placer del dolor (el goce) al encontrar su propia mirada que lo mira. Destino entonces en el que el altar del objeto es el propio cuerpo en la adoración ritual de la tendencia.

Y ahora una reflexión final acerca de la pregunta sobre lo sexual y lo no sexual, valdría la pena tratar de imaginar qué se quiere decir en psicoanálisis con la denominación de "no sexual" ya que esto no se resume, como lo dijo Freud hasta el hartazgo, a lo genital.

Si lo que permite la sublimación es el acceso a lo simbólico, si dicho acceso es posibilitado por la metáfora paterna y si ésta instaura la ley que prohíbe el goce, entonces el

problema hay que plantearlo alrededor del goce o dicho en otras palabras en relación a la sexualidad auto erótica e incestuosa.

Esta sexualidad (el goce) es lo prohibido y esta prohibición constituye el fundamento del ordenamiento social, pues toda sociedad humana se caracteriza por dos condiciones estructurales: la existencia del lenguaje y la prohibición del incesto, es decir por referencia a una ley. Esta ley desarrollada fundamentalmente en el mito freudiano del padre de la horda primitiva está referida al asesinato del padre gozador, aquel que goza de todas las mujeres y las prohíbe a los jóvenes.

Este deseo de muerte del padre, convertido en ley de prohibición del incesto y fundamento de la organización social corresponde a la misma función paterna que posibilita el acceso a lo simbólico y por lo tanto al lenguaje.

Llegamos entonces a la conclusión que el acceso al lenguaje y a la ley son una misma cosa, es decir la ley del lenguaje es homóloga a la ley de prohibición del incesto porque el hablar implica la pérdida del goce de la madre. La pérdida de este goce, prohibido por la ley lo habilita para el goce permitido por la vía de lo simbólico, es decir lo promueve como sujeto del deseo. Esto es decir lo mismo que sujeto de lo perdido, sujeto de la nostalgia condenado a errar por el mundo buscando lo imposible de hallar, con la sola arma del lenguaje que es por definición siempre fallido y por lo tanto siempre víctima del rodeo, del desvío.

Pero si ese lazo que el sujeto interminablemente arroja para recoger la nada, si ese lazo ya convirtiéndose en una preciosa red de sugerencias y palabras, si al cabo el placer es solo tirar la red, enriquecerla con sutiles hilos, lanzarla cada vez con mas pericia, contemplarla temblar en el momento del vuelo, tendremos al cabo de una vida, una obra. Tal es el caso del autor que nos ocupa Giorgio de Chirico.

Segunda Parte

Las coordenadas históricas

Capítulo III

La obra de Giorgio de Chirico en relación a la cultura

I) Consideraciones acerca del concepto de cultura

Ubicaremos aquí la obra de de Chirico en relación con la cultura de su época, especialmente para considerarla a la luz de la influencia que tuvieron sobre la misma, diversas culturas de una fuerte tradición que confluyeron en la obra de nuestro artista.

Culturas tales como la griega, la italiana, la alemana y la francesa dejaron su impronta en la obra de de Chirico, se amalgamaron de una manera especial y contribuyeron en su dialéctica a plasmar el original estilo del pintor.

Recorreremos en principio los conceptos generales que nos brinda la antropología cultural a través de algunas de las obras de antropólogos que han dado un lugar importante al arte dentro del universo cultural.

Comenzaremos así con la definición de cultura. Ya Clifford Geertz, nos pone sobre la pista de la infinidad de definiciones que sobre ésta se han formulado, citando a Kluckhohn por ejemplo da once definiciones.¹

Nosotros tomaremos para nuestra tarea la definición del mismo Geertz: "El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido , considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto , no una ciencia experimental en busca de leyes , sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones . Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones

¹ Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Pág. 20

sociales que son enigmáticas en su superficie. Pero semejante pronunciamiento, que contiene toda una doctrina en una cláusula, exige en sí mismo alguna explicación.”²

El análisis consiste pues en desentrañar las estructuras de significación, pero al estilo de lo que podría hacer un crítico literario, y en determinar su campo social y su alcance. El etnógrafo se encuentra con una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y que debe ingeniarse para captarlas primero y explicarlas después.

La cultura es un documento público, no existe en la cabeza de alguien, aunque no es física está a la vista como acción simbólica. Una acción gestual, determinada fonación en el habla, el color de una pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música representan algo.

La cultura es pública porque la significación lo es, y en cierto sentido la finalidad de la antropología consiste en ampliar el universo del discurso humano, esto es: se trata de una meta que se ajusta al concepto semiótico de cultura, entendida como sistemas de interacción de signos interpretables. Es un contexto dentro del cual pueden describirse todos los fenómenos de manera inteligible.

Los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones de segundo o tercer orden (el primer orden pertenece al nativo de la cultura). Es decir son “ficciones”, algo compuesto, formado, construido.

La cultura como puro sistema simbólico se aborda “aislando sus elementos, especificando las relaciones internas que guardan entre si y luego caracterizando todo el sistema de alguna manera general, de conformidad con los símbolos centrales alrededor de los cuales se organizó la cultura, con las estructuras subyacentes de que ella es una expresión, o con los principios ideológicos en que ella se funda.”³

Una buena interpretación de una obra de arte, de una institución, de un ritual, etc. Nos lleva a la médula misma de lo que es la interpretación, esto es trazar la curva de un discurso social y fijarlo en una forma digna de ser examinada.

² Ibidem. Pág. 20

³ Ibidem. Pág. 29

"El análisis estructural es (o debería ser) conjeturar significaciones, estimar las conjeturas y llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores conjeturas,..."⁴

El caso que nos ocupa es la interpretación de una obra singular, la obra de Giorgio de Chirico. Geertz plantea como válido la inferencia clínica aplicado tanto en medicina como en psicología profunda. Esa inferencia comienza con una serie de significantes (presuntivos) e intenta situarlos dentro de un marco inteligible. Los síntomas se diagnostican. En el estudio de las culturas los significantes no son síntomas o haces de síntomas, sino que son actos simbólicos o haces de actos simbólicos y aquí la meta no es la terapia sino el análisis del discurso social.

"La meta es llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños pero de contextura muy densa, prestar apoyo a enunciados generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva relacionándolas exactamente con hechos específicos y complejos."

De manera que no es solamente interpretación lo que se desarrolla en el nivel más inmediato de la observación; también se desarrolla la teoría de que depende conceptualmente la interpretación."⁵

Reelaborar el esquema de las relaciones sociales es reacomodar las coordenadas del mundo experimentado, se podría considerar así que las formas de la sociedad son la sustancia de la cultura.

James Clifford plantea en **Dilemas de la cultura** que la individualidad se articula dentro de mundos de significación que son colectivos y limitados, esta idea de que el sujeto está culturalmente constituido comienza alrededor de 1900. Esta individualidad de característica autónoma era el resultado de un largo desarrollo que implicaba una idea de progreso de la humanidad, sin embargo a fines de siglo esta idea comenzó a vacilar. La palabra cultura comenzó a usarse en plural dando la idea de mundos diversos y separados. El ideal de sujeto autónomo ya no sería un producto de un proceso universal sino un fenómeno local.

⁴ Ibidem. Pág. 32

⁵ Ibidem. Pág. 38

Surge así lo que podría llamarse la "construcción ficcional de la subjetividad" Este sujeto ficticio se ubica siempre con referencia a su cultura y a sus modos codificados de expresión, sobre todo a su lenguaje. Es así como el sujeto constituye un artefacto cultural, en tanto el sujeto es producido por la cultura y porque manobra dentro de un conjunto de restricciones, prácticas y códigos colectivos. (J.Clifford Pág. 121).

Estamos además asistiendo al desarrollo de un mundo donde el sincretismo y la invención paródica se están volviendo una regla y no la excepción, un mundo urbano multinacional y fugaz en el cual la identidad cultural se pone cada vez más en tela de juicio, en dirección a una incertidumbre "poscultural".

Clifford se plantea estudiar la articulación de esta subjetividad en las obras de Conrad y Malinowski, va a tomar para ello "El corazón de las tinieblas" de Conrad y "Los argonautas del Pacífico occidental" y el "Diario de trabajo de campo" de Malinowski.

"El corazón de las tinieblas" ofrece el paradigma de la subjetividad etnográfica en la situación de límite entre las culturas, situación en la que Conrad adopta una posición irónica respecto de la verdad representacional.

El autor de los Argonautas se consagra a construir ficciones culturales realistas en las que usaba el inglés, mientras que su diario lo escribía en polaco su lengua materna.

La tesis de Clifford es que ambos autores, polacos exiliados usaba distintas lenguas para construir diversos mundos, en ambos es posible distinguir una lengua materna, un lenguaje del exceso y un lenguaje de restricción. Cada uno de estos lenguajes expresaban situaciones subjetivas contradictorias.

Por ejemplo en Malinowski construye dos ficciones relacionadas entre sí, la ficción de un sujeto y la ficción de una cultura. Aunque su ideal funcionalista lo llevaba en dirección a una personalidad unificada esta totalidad siempre se le escapó.

Constituido en un modelo de estudio etnográfico "Los argonautas de pacífico occidental" fue la brújula que orientó estos estudios hasta que la publicación del diario desató el escándalo. Aquel etnólogo ejemplar no mantuvo siempre una actitud comprensiva y benévola hacia sus informantes; su estado mental en el campo fue cualquier cosa menos fríamente objetivo. Cayó entonces la ficción de una subjetividad estable, un punto de vista objetivo para entender al otro cultural.

Surge así una dimensión distinta de la verdad, si la invención etnográfica del sujeto presupone mentiras de omisión y de retórica, también hace posible verdades poderosas. Las mejores ficciones etnográficas son, como la de Malinowski, intrincadamente veraces, pero sus hechos son transpuestos en una clave de ficción, en una narrativa que la excede. Así toda descripción cultural es una ficción.

Clifford Geertz en el libro anteriormente citado, se refiere a la riña de gallos en Bali como una forma de arte en la medida en que se presenta como actos y objetos despojados de consecuencias prácticas y reducidos o elevados al nivel de las puras apariencias en las que la significación puede estar vigorosamente más articuladas y ser más exactamente percibida (Geertz, Pág. 364).

Compara la simbología que subyace a la de otros pueblos con otros temperamentos y otras convenciones, tales como se ven en "El rey Lear" o "Crimen y castigo", desarrolla los mismos temas: muerte, masculinidad, furor, orgullo, pérdidas, ganancias, azar. Al ordenarlos en una estructura general, los presenta de una manera tal que pone de relieve una particular visión de la naturaleza esencial de dichos temas.

"En años recientes ha llegado a ser el centro mismo de la teoría estética la cuestión de saber cómo percibimos cualidades en las cosas - en pinturas, libros, melodías, piezas de teatro- , cualidades de las que sentimos que no podemos afirmar literalmente que estén en otras cosas. Ni los sentimientos del artista, que son suyos, ni los sentimientos del público, que también son del público, pueden explicar la agitación de una pintura o la serenidad de otra. Atribuimos grandeza, ingenio, desesperación, exuberancia a los sonidos que producen las cuerdas, atribuimos ligereza, energía, violencia, fluidez a bloques de piedra. Se dice que las novelas tienen fuerza, que los edificios tienen elocuencia, que las piezas de teatro tienen impulso y los ballet reposo. En esta esfera de excéntricos predicados, decir que la riña de gallos, por lo menos en los casos perfectos, es "inquietante" parece bastante natural, sólo que, como acabo de negarle consecuencias prácticas, resulta algún tanto enigmático.

Ese carácter inquietante procede, "en cierto modo", de la conjunción de tres atributos de la riña: su dramática forma inmediata, su contenido metafórico y su contexto social. Siendo una figura cultural que se destaca sobre un fondo social, la lucha es a la vez un convulsivo estallido de odio animal, un remedo de guerra entre el

yo simbólico de los circundantes y una simulación formal de tensiones jerárquicas, de manera que su fuerza estética procede de su capacidad de unir estas diversas realidades. Es inquietante, no a causa de sus efectos materiales (pues aunque tenga algunos, éstos son menores); la razón de que sea inquietante consiste en que al unir el orgullo a la personalidad, la personalidad a los gallos y los gallos a la destrucción, la riña hace percibir imaginativamente una dimensión de la experiencia balinesa que normalmente está oculta a la vista."⁶

En la riña de gallo los balineses se pintan como seres salvajes y asesinos, pero la carnicería del reñidero no es una pintura literal de la manera en que se tratan los hombres, sino es una pintura de la manera en que los hombres son vistos imaginativamente de determinado ángulo.

Es decir que el arte es aquí planteado en términos de un tratamiento simbólico de la realidad de las conductas sociales balinesas, como una estructura significativa pero suplantada metafóricamente y desplazada metonímicamente. El éxito de este mecanismo formal hace que se convierta en inquietante, es decir aquello de lo extraño que se vuelve familiar y viceversa.

"Culturas híbridas", de Néstor García Canclini ha sido editado por primera vez en 1990 y once años después, en mayo del 2001, aparece una nueva edición actualizada de esta obra fundamental en los estudios culturales de Latinoamérica.

Desarrolla un tema fundamental, actualizando su importancia en tiempos globalizados y girando alrededor de la pregunta ¿Por qué la cuestión de lo híbrido adquiere últimamente tanto peso si es una característica antigua del desarrollo histórico? El propósito de este libro es valorar los usos diseminados y las principales posiciones presentadas pues es un libro en busca de un método.

La hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización de América Latina.

García Canclini parte de una primera definición: **"entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en**

⁶ *Ibidem*. Pág. 365

forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras.”⁷

Desarrolla el concepto de ciclos de hibridación según el cual en la historia se pasa de formas más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras relativamente más heterogéneas sin que ninguna sea “pura” o plenamente homogénea.

Plantea que se puede trabajar los procesos de hibridación en relación con la desigualdad entre las culturas, con las posibilidades de apropiarse de varias a la vez en clases y grupos diferentes, y por tanto respecto de las asimetrías de poder y el prestigio. Considerado un proceso de intersección y de transacción es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y que pueda convertirse en interculturalidad. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a la guerra entre culturas tal como lo imagina Samuel Huntington. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación. Esto no implica desconocer lo que contiene de desgarramiento y lo que no llega a ser fusionado. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado.

Si bien los términos de mestizaje, sincretismo, creolización siguen usándose para especificar formas de hibridación más o menos clásicas, se pregunta García Canclini ¿cómo designar las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades (no sólo allí)? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no solo las mezclas de elementos étnicos y religiosos, sino con productos de tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos.

Los procesos globalizadores acentúan la interculturalidad moderna al crear mercados mundiales de bienes materiales y dinero, mensajes y migrantes. A las modalidades clásicas de fusión, derivadas de migraciones, intercambios comerciales y de las políticas de integración educativa impulsada por los estados nacionales, se agregan las mezclas generadas por las industrias culturales. El planteo de este libro es construir

⁷ García Canclini, Néstor. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. ED. Piados. Edición actualizada Bs. As. 2001. Pág. 14.

principios teóricos que ayuden a volver al mundo más traducible y convivible en medio de las diferencias.

La modernidad, sostiene, actualmente un discurso diaspórico, cuya consecuencia es la mezcla, el intercambio pero también el conflicto, el símil al que podría recurrirse es al de un viaje accidentado, es para pensar estos fenómenos que García Canclini desarrolla esta noción de hibridación.

Así como ha dejado de funcionar la oposición neta entre lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, lo exclusivo y lo masivo e incluso lo hegemónico y lo subalterno; se podría preguntar si siguen vigentes las disciplinas tradicionales que permitan abordar esas categorías tales como la historia del arte y la literatura, el folclor y la antropología o las ciencias de la comunicación.

Se plantea el autor si no sería necesario diseñar ciencias nómadas **"...capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles"**⁸

La segunda hipótesis que desarrolla es que el desarrollo de estas nuevas disciplinas permitiría comprender la hibridación como los intentos de diversos sectores para hacerse cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación.

Y la tercera línea de hipótesis plantea que esta mirada transdisciplinaria sobre los circuitos híbridos tiene consecuencias que desbordan la investigación cultural.

Esto lleva a tres cuestiones en debate:

- 1) Cómo estudiar las culturas híbridas que constituyen la modernidad.
- 2) Cómo reunir los saberes parciales de las disciplinas que se ocupan de la cultura para una interpretación más plausible de las contradicciones y fracasos.
- 3) Qué hacer con esta mezcla de memoria heterogénea e innovaciones truncas.

Lo concreto es que en la actualidad existe una relación más compleja entre tradición y modernidad, de hecho la modernización disminuye el papel de lo culto y popular tradicional en el mercado simbólico, reposiciona el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada bajo condiciones relativamente semejantes, se aproximan así el trabajo del artista y el artesano redefinidos por la lógica del mercado.

⁸ Ibidem. Pág. 36.

El libro de García Canclini tiene como objetivo el estudio de los procesos de hibridación en América Latina pero a nosotros nos interesará el proceso de hibridación cultural en general aplicado a las artes plásticas.

Marvin Harris desde su vertiente materialista cultural desarrolla una teoría de la evolución sociocultural aplicando principios análogos a la doctrina de la selección natural de las especies. El principio metodológico que sostiene recibe el nombre de determinismo tecno-ambiental **"sostiene que la aplicación de tecnologías similares a entornos similares tiende a producir disposiciones similares de la producción y la distribución, lo que, a su vez, da lugar a tipos de agrupación social similares, que justifican y coordinan sus actividades por medio de sistemas similares de valores y creencias"**⁹.

Este principio asigna prioridad al estudio de las condiciones materiales de la vida sociocultural en detrimento de los factores ideacionales que son considerados secundarios. Los factores demográficos, tecnológicos, económicos y ambientales son considerados las verdaderas fuerzas motoras.

Desde esta óptica general Harris se pregunta ¿Qué es el arte? Acude para contestarla a una definición de Alexander Alland quien define el arte como un **"juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda"**¹⁰.

En el capítulo 24 de su "Introducción..." titulado **el animal artístico** Harris desarrolla la definición de Alland poniendo énfasis en el concepto de juego como aquel aspecto agradable y gratificante de la actividad que no cabe explicar sencillamente por sus funciones utilitarias o de supervivencia. Asimismo el ingrediente estético apunta a una existencia universal de una capacidad humana para dar respuestas emocionales y de placer cuando el arte es logrado. Por otra parte en lo que respecta a la forma ésta está dirigida por el sentido de la transformación que implica lograr una representación que vehicule el aspecto comunicativo. El arte representa y comunica a condición de transformar metafóricamente o simbólicamente el objeto aludido.

Ahora bien en la civilización occidental una realización para ser considerada artística debe ser valorada por las autoridades que juzgan dicho arte a diferencia de las

⁹ Rossi, Ino y O'Higgins, Edward. **Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos**. Editorial Anagrama. Pág. 118/19.

¹⁰ Harris Marvin, **Introducción a la antropología general**. Pag 478.

mayorías de las culturas que no tiene nada parecido a este sistema valorativo estético aunque no carezcan de cánones. Dentro de esta cultura occidental es notable la polaridad que hay entre el arte y el sentido práctico, en otras culturas en cambio el arte y el sentido utilitario conviven en clara armonía, es el caso por ejemplo de las artesanías.

Harris continúa citando a Alland en lo concerniente a considerar al juego artístico como un tipo de conducta exploratoria que permite ensayar respuestas nuevas y a veces adaptativas en un contexto protegido y controlado. El arte y la tecnología a menudo interactúan. De allí que relacione la invención del arco como arma de caza y el tañido de las cuerdas musicales, las cerbatanas con los instrumentos de viento, los pistones y los fuelles, el desarrollo de la química y la metalurgia con los ornamentos textiles y cerámicos. Por lo tanto estimular a los artesanos a experimentar con nuevas técnicas reporta ventajas adaptativas. No es de extrañar que muchas culturas consideren el virtuosismo técnico como mana o un don de los dioses.

Plantea Harris que el artista acude a combinaciones originales de elementos culturalmente estandarizados (sonidos, colores, líneas, volúmenes, etc.) en un contexto de juego y creación y debe tener una función comunicativa para que una obra sea lograda. Plantea que las reglas de juego no pueden ser una invención privada del artista, es por eso que, según Harris, la originalidad absoluta no sea precisamente lo que la mayoría de las culturas buscan en el arte.

Una excepción a esto es la absoluta originalidad formal del arte occidental, en esta medida el arte debe ser interpretado y explicado por expertos para poderlo comprender y apreciar. Los artistas más importantes son los que rompen con la tradición e introducen nuevas reglas formales. Así en el arte moderno los aspectos de creación, juego y transformación han cobrado relevancia sobre la forma y la representación.

Los artistas modernos actuales se esfuerzan por crear reglas formales completamente nuevas, así la originalidad reviste más importancia que la inteligibilidad y la novedad debe producir cierta oscuridad.

Harris plantea esta tendencia como una reacción a la fabricación en serie, otra es la inserción del artista en el mercado comercial en el que la oferta siempre excede a la demanda y un tercer factor que aduce es el ritmo de cambio cultural, vertiginoso en los

últimos años. Por último, las tendencias alienadoras e incomunicadoras de la moderna sociedad de masas con su consecuente reguero de angustia, perplejidad y soledad.

Este autor sostiene que tradicionalmente el arte está asociado a la creencia religiosa, al ritual y a la magia las cuales, considera, satisface necesidades psicológicas similares en los seres humanos. Son medios para expresar emociones y sentimientos que no se manifiestan comúnmente en la vida corriente. Evocan acontecimientos inefables, invisibles y misteriosos y proponen instrumentos para representarlos, dominarlos o significarlos (Harris, Introducción..., Pág. 486).

También relaciona Harris al arte con la política, como se ha visto tradicionalmente con el patrocinio de los artistas por parte de la iglesia y el estado como un mecanismo más del control social, aunque esta característica daría a esta forma de arte un aspecto políticamente conservador. Desde el punto de vista de la iglesia el arte interpreta la ideología y los mitos predominantes para justificar sus acciones. Hace a sus dioses visibles en forma de ídolos y moviliza sentimientos de temor reverencial, respeto y veneración.

Salvo en los últimos siglos de historia, la Iglesia y el Estado han sido los más importantes mecenas de las artes, con el advenimiento del capitalismo la iglesia y el estado se han descentralizado paulatinamente y el mecenazgo pasó a manos de los ricos burgueses. Este patrocinio individual generó una gran flexibilidad y libertad de expresión. Desaparecieron así los temas prohibidos y las artes devinieron profanas convirtiéndose de esta manera en un mercado simbólico productor de prestigio que cotiza sus obras en un mercado exclusivo que llega a brindar pingües ganancias, protege de la inflación y es un elegante mecanismo de evasión impositiva.

Nuestro autor sostiene que no debe caerse en la simplificación de considerar al arte de culturas menos evolucionadas como de características más sencillas o ingenuas y pone de ejemplo a la retórica campá (Harris, Pág. 488). La retórica es el arte del discurso público persuasivo y está estrechamente emparentada con las artes dramáticas. Los campá, pueblo ágrafo que habita en el Perú oriental emplea en sus piezas oratorias la mayor parte de los artificios retóricos cultivados por la oratoria de la antigua Grecia en su mayor esplendor cultural.

Con el subtítulo "El mito y los contrastes binarios" (Harris, Pág. 490) cita a Lévi-Strauss quien plantea que los contrastes binarios son adecuados para pensar. Desde el punto

de vista estructuralista el estudio antropológico de la literatura, la mitología y el folclore estriba en identificar los contrastes binarios inconscientes y comunes que yacen bajo la superficie del pensamiento humano y en poner de manifiesto cómo experimentan transformaciones-representaciones inconscientes. El arte y la mitología poseen, al igual que el lenguaje una estructura profunda.

Nuestra capacidad distintiva para el arte guarda una estrecha relación con otra capacidad también privativa de los seres humanos: la de la transformación simbólica que subyace en la universalidad semántica del lenguaje humano.

Las definiciones occidentales de arte dependen de la existencia de autoridades y críticos que sitúan muchos ejemplos de juego, estética estructurada y transformación simbólica fuera de la categoría de lo artístico. La distinción entre artesanía y arte forma parte de esta tradición. Los antropólogos, en cambio, consideran a los artesanos diestros en su oficio como artistas. (Harris, Pág. 493).

El arte tiene funciones adaptativas, arte y tecnología se influyen mutuamente, es el caso de los instrumentos de música y de caza, de la búsqueda de formas, colores y texturas en la cerámica y tejidos.

A pesar del énfasis de la innovación creadora en la cultura occidental, la mayoría de las culturas poseen tradiciones o estilos artísticos que insisten en mantener la continuidad formal a través del tiempo, lo que permite identificar a las culturas (mochica, maorí, paracas etc.). El arte de la cultura occidental es el único que hace hincapié en la creatividad estructural y formal y en las transformaciones creadoras.

Vamos ahora después de este recorrido por la teoría antropológica de la cultura a ubicar a Giorgio de Chirico en la cultura de su tiempo.

II) Del simbolismo a la pintura metafísica

El simbolismo comenzó como un movimiento literario que consideraba a la imaginación como la fuente de creatividad más importante, ha sido un movimiento eminentemente poético cuyos principales exponentes fueron los poetas franceses Mallarmé, Verlaine y Rimbaud. Este movimiento luego se trasladó a las artes plásticas como una reacción al realismo y al impresionismo, se caracterizó por usar colores emotivos e

imágenes estilizadas tendientes a resolverse en motivos decorativos a través de las cuales presentar una realidad onírica que despierte sugestivos estados anímicos. Esto se tradujo en numerosas escenas exóticas, mitológicas etc.

El 18 de septiembre de 1886 aparece el manifiesto del simbolismo, publicado en "Le Fígaro" por el poeta Jean Moréas, que se erige en contra de "la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad"... "la poesía simbolista intenta revestir a la idea de una forma sensible que, sin embargo no constituye un fin en sí misma, sino que continúa sujeta a la idea"¹¹

La obra de arte simbolista, desde el punto de vista pictórico debe ser, según Georges Albert Aurier: subjetiva, decorativa y emotiva; deberá provocar un "estremecimiento del alma". Por lo tanto debe ser representativa de una idea, expresar esta idea en una forma simbólica y proporcionar a este símbolo una significación general. Para ello se recurría frecuentemente a figuras e imágenes empleadas como signos de una cosa o de una persona.

El precursor de este movimiento fue Gustavo Moreau (1826-1898) coetáneo del realismo y del impresionismo, fueron movimientos a los que ignoró para seguir un estilo propio y distintivo. Solitario y enemigo de las exposiciones solamente mostraba sus obras a sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes, estos iban a ser los futuros fauves.

Impregnó sus obras de un demonismo secretamente erótico, su obsesión por la figura femenina adoptó la representación simbólica de Salomé, símbolo de la hegemonía sádica de la mujer. Somerset Maugham ha descrito la atmósfera de la obra de Moreau como una especie de "estancia perfumada con mirra, de la que rebosa un extraño sentido del pecado"¹²

La obra de Moreau está repleta de esfinges, grifos, unicornios y flores místicas, de Dalilas y liras muertas. Al igual que Moreau todos los artistas simbolistas fueron grandes lectores, su cultura estuvo alimentada por la Salammbó de Flaubert, la Salomé de Oscar Wilde, el "Al revés" de Huysmans y las crónicas de Jean Lorraine; de Poe y de Baudelaire. Tiene además afinidades con los prerrafaelistas ingleses y un paralelismo con Burne-Jones.

Otro conspicuo representante de esta tendencia es Puvis de Chavannes (1824-1898) su pintura **El pobre pescador** tuvo una gran importancia en la evolución de la pintura

¹¹ Courthion, Pierre. **Simbolismo y "nabies"** en Del simbolismo al Fauvismo. Editorial Salvat. Barcelona. 1991. Pág. 1

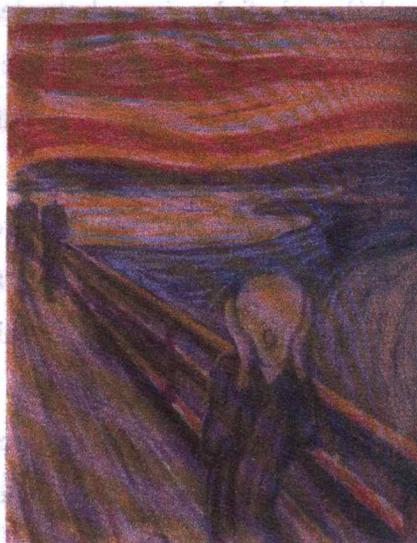
¹² Ibídem. Pág. 2.

simbolista. Su simplicidad alegórica, su atmósfera de recogimiento, la desnudez de las formas, la economía del color concordaban notablemente con el manifiesto de Aurier, esta tela fue copiada profusamente por Gauguin, Seurat y Maillol.

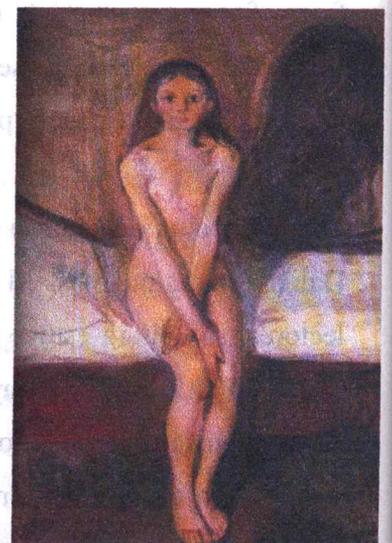


(Fig. 2) El pobre pescador

Fueron también importantes en esta corriente los belgas Jean Delville, Fernand Khnopff y Emile Fabry. Además se pueden considerar obras simbolistas **El grito** y la **Danza de la vida** de Edvar Munch el pintor noruego que luego dará origen al expresionismo.



(Fig. 3) El grito



(Fig. 4) Danza de la vida

Pero nos detendremos dentro de esta corriente simbolista en dos pintores que creemos fueron fundamentales en la obra de G. de Chirico. El más importante, por haber sido su maestro, es el suizo Arnold Boecklin (1827-1901), nacido en Basilea y muerto en Fiesole. Boecklin estaba en Munich cuando de Chirico lo conoció y comenzó como su discípulo. Intentó dar un planteamiento y un color rejuvenecidos a los mitos de la antigüedad grecorromana y pintó a sus héroes y semidioses con un estilo más realista que el resto de los simbolistas. Su simbolismo fue escenográfico y teatral. Una de sus obras más famosas **Pintura para soñar**, rebautizada por un marchante **La isla de los muertos** es una obra plenamente simbolista de una enorme sugerencia, pintada en 1880 de la existen varias versiones posteriores.

De Chirico vivió y estudió en Munich entre 1906 y 1910, en esa primera década del siglo la ciudad alemana era uno de los centros más importantes del modernismo europeo y del simbolismo tardo romántico de Alfred Kubin y Arnold Böcklin, antesala inmediata de la pintura metafísica. Dentro del período simbolista de Giorgio de Chirico podemos ubicar a los retratos que hace por entonces de familiares y allegados y los temas mitológicos de ascendencia böckliniana por ejemplo: **El combate de los lapitas y los centauros** y **Centauro moribundo**, ambos de 1909.



(Fig. 5) **La isla de los muertos**



(Fig. 6) Combate de los lapitas y centauros

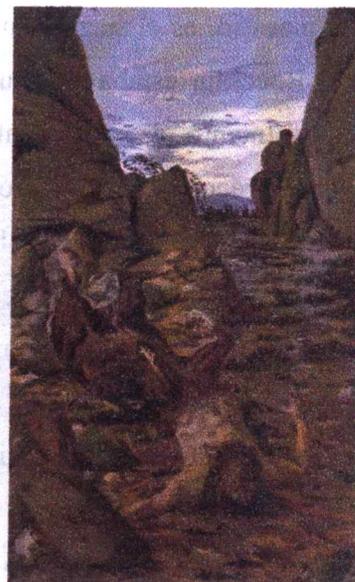


Fig. 7 Centauro moribundo

Otro pintor simbolista que creemos importante como influencia sobre G. de Chirico fue Odilon Redon (1840-1916). Las convicciones simbolistas de Redon lo llevarán a alejarse paulatinamente de Gustavo Moreau con quien lo unía un entusiasmo inicial pero que viraría a la indiferencia ante una obra que consideraba carente de sinceridad instintiva.

Redon concebía el arte como un medio para revelar la esencia más profunda de un individuo. Para Maurice Denis, miembro del grupo de los nabis, la lección más importante que se podía extraer de Redon radicaba en “su incapacidad para pintar algo que no sea representación de un estado anímico, que no exprese alguna emoción profunda, que no traduzca una visión interior”. Esta incapacidad hará que el pintor rechace el lenguaje más o menos académico de la mayoría de los simbolistas y se comprometa en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Sus propios contemporáneos justificarían los resultados de esta investigación en una dotes naturales, en una suerte de inspiración que le permitía al artista crear, sin ser del todo consciente de ello. En 1889 parece darles la razón cuando escribe: “En el arte, todo se hace por la sumisión dócil a la llegada del inconsciente” en

ocasiones, el pintor anticipa la actitud surrealista frente a la obra de arte al reconocer su sorpresa por sus propias invenciones, como si el resultado que surgía ante sus ojos sobrepasara todas sus expectativas.

Redon en su calidad de intérprete del inconsciente, de lo que se sitúa mas allá de la lógica cotidiana, va a tener enorme influencia sobre los más importantes movimientos del siglo XX; tanto el fauvismo francés, el expresionismo centroeuropeo, la pintura metafísica y el surrealismo son deudores de su obra en mayor o menor medida. Su negación de la imitación, la defensa de un orden plástico autónomo de la naturaleza, que en ocasiones le llevará a la práctica disolución de los lazos con los objetos del mundo sensible supone una antesala de la abstracción.

"La nota que caracteriza la producción de Redon durante los tres lustros que van desde el año 1874 hasta 1890 es la total supresión del color. Litografías, dibujos a lápiz y, sobre todo, a carboncillo constituyen un conjunto que Redon denominó *Los Negros*.

En un escenario artístico como el francés de los años ochenta, totalmente dominado por el color, la sombría austeridad de esta obra no podía encontrar muchos compradores. No obstante, la publicación de carpetas de litografías, de una tirada no superior a los cincuenta ejemplares, contribuyó a la expansión del círculo de clientes. Entre estos iniciados se encontraban Stéphane Mallarmé, el más notable de los poetas simbolistas, y J.K. Huysmans, autor de *A Rebours*, autentica biblia del decadentismo finisecular.



Fig 8 Hombre
cactus



Fig 9 Hombre
esqueleto



Fig 10 Flor de
cienaga



Fig 11
Destino

Redon **regresa al mundo del color. En un artista que concibe el arte como una síntesis entre los estímulos de la realidad exterior y el mundo interior, no es difícil relacionar las mutaciones del estilo con los avatares de la vida privada: si el momento más oscuro de su producción, a mediados de la década de los ochenta, había coincidido con la muerte de una hermana, de su primer hijo antes de cumplir un año, y de su amigo Hennequin. El nacimiento de su segundo hijo, Ari, sin duda influirá en la nueva vitalidad que desprende su obra a partir de 1890**¹³.

Lo más notable en la influencia de Redon, en la iconografía de de Chirico es el tema que conecta la obra de este simbolista con respecto a las imágenes con los ojos cerrados. Variados ejemplos de ello son: **Los ojos cerrados** de 1890, recién salido de la etapa de **Los negros** todavía con la influencia de la etapa anterior; **Núcleo dorado o Perfil azul** de 1893 cuyo rostro azul de ojos cerrados se encuentra envuelto en una mandorla dorada; **Retrato con flores** de 1895; **El sagrado corazón** de 1895; **Cabeza de Cristo** del mismo año; **Cabeza de Cristo y serpiente** de 1907; **Oannes** de 1910 y un dibujo, también de 1910, **La sombra**, a pincel y tinta son los más representativos de la imagen del rostro con los ojos cerrados.

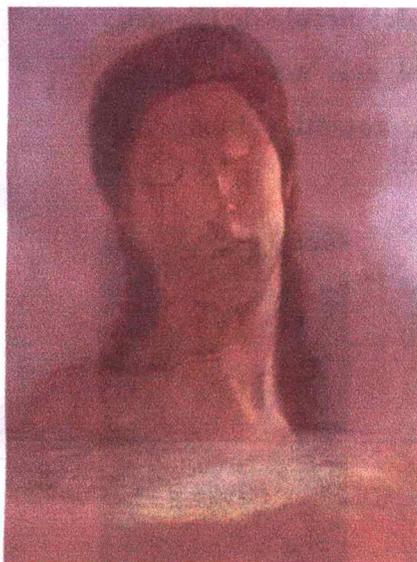


Fig.12. los ojos cerrados

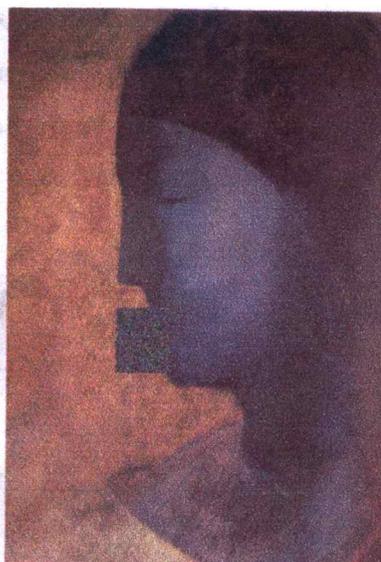


Fig.13 Núcleo dorado o perfil

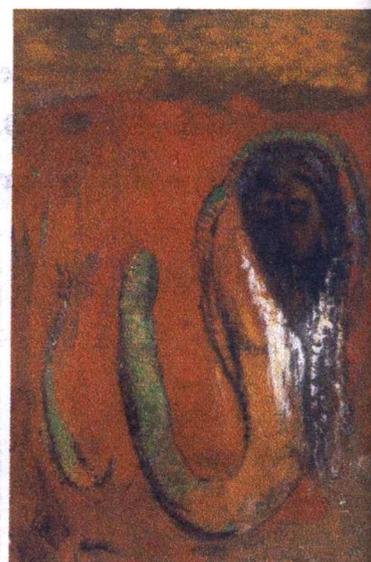


Fig.14 Cabeza de Cristo y serpiente

¹³ López Blázquez, Manuel. **Odilon Redon**. Globus. Madrid. 1995. Pág. 6

No es necesario abundar en detalles para apreciar las influencias de estas obras sobre la de Giorgio de Chirico y compararlas con obras tales como **Le cerveau de l'enfant**, de 1914; **El sueño del poeta** y **Retrato de Guillaume Apollinaire**, también de 1914 además de las múltiples representaciones de **Ariadna dormida**.

Esta representación de los ojos cerrados funciona como un significante que en el contexto de obras similares dentro de la obra de cada artista evoca un conjunto de significaciones. La nostalgia melancólica por la partida del ser amado (que en la obra de ambos pintores ocupó toda una época-quizás la más original- de su pintura), como el repliegue a una visión interior y subjetiva considerada más poderosa que la visión del mundo. "Lo que oigo no tiene valor; sólo lo que veo está vivo, y cuando cierro los ojos mi visión es todavía más poderosa" escribirá de Chirico.

El movimiento metafísico tuvo como marco el escenario de la Primera Guerra Mundial y su factor desencadenante: la presión de los intereses imperialistas de los países avanzados. La necesidad de estos países de crear nuevos mercados para absorber la producción seriada y evitar las crisis de sobreproducción condujo al agravamiento de la tensión a nivel internacional que se reflejó dentro de las naciones industrializadas a través de medidas de control contrarias a la clase trabajadora (para asegurar un alto índice de productividad se utilizaban métodos represivos hacia los organismos sindicales o la manipulación colectiva de la exaltación nacionalista).

En Italia no se había alcanzado el nivel de desarrollo industrial de los principales países europeos por lo tanto al carecer de una economía autónoma su participación en el conflicto fue determinado sobre todo por las presiones ejercidas desde el exterior, cosa que aprovechó el incipiente capitalismo italiano como un intento de consolidarse.

Se organizó así una amplia campaña pro bélica en diversos diarios nacionales, amparando a todos los grupos que, aunque con diversa ideología, favorecían esta decisión. Uno de los grupos que apoyaron fervientemente la guerra fue el de los futuristas.

Los grupos nacionalistas prepararon favorablemente a la opinión pública para la intervención bélica y aunque hubo tentativas neutralistas del grupo socialista éstas fueron inútiles. Italia entra en la guerra un año después de que esta se ha iniciado y frente a la masacre colectiva que se desencadenó pronto crece la desilusión.

Dice Giorgio de Chirico, en *Memorie della mia vita*:

"Motivados por el mismo impulso que indujo a Apollinaire a enrolarse en el ejército francés, mi hermano (Savinio) y yo, partimos para Florencia donde nos presentamos en aquel distrito militar en el que estábamos inscritos.

Apollinaire se precipitó a enrolarse, pero no tanto por amor a Francia, como muchos ingenuamente creen, sino porque sus orígenes resultaban muy confusos y oscuros; era de origen polaco del lado materno, nacido en Italia en la ciudad de Roma, de padre italiano parece ser. Había pasado la niñez en el Principado de Mónaco, la juventud en Alemania, y finalmente se había establecido en París.

Por ello, él anhelaba pertenecer a un país, a una raza y tener un pasaporte en regla. Muchos tienen ese pudor, también yo lo he tenido e ingenuamente pensaba entonces que presentándome al llamado de las armas para hacer, como se suele decir, el propio deber, habría cambiado algo de las cosas tal como estaban. Hoy esta ingenuidad no la tendría"¹⁴

Es decir de Chirico también quería "legalizar" su ciudadanía dado que había nacido fuera de Italia. Es comisionado a la ciudad de Ferrara donde se incorpora al servicio militar de manera parcial debido a su mala salud. En el invierno de 1916/17 se encuentra en el Hospital Militar de Villa Seminario, cerca de Ferrara. Allí conoce a Carlo Carra, cuando este ha agotado su experiencia futurista. Posteriormente se unen Giorgio Morandi, Alberto Savinio y Filippo de Pisis.

"El nominativo "metafísica" fue utilizado por de Chirico años atrás, y sobre su origen nos comentan Isabella Far y Domenico Porzio:

El término de pintura metafísica fue sugerido a de Chirico por Otto Weininger en los escritos Intorno alle cose supreme, donde propone una metafísica como simbólica universal, como definición de cada particulares la totalidad, como definición del profundo sentido de las cosas.

Ahora bien, la pintura metafísica se podría definir, según lo proponen sus propios creadores, como "el romanticismo de lo misterioso", el silencio de lo espiritual, la representación de objetos que como elementos compositivos pierden su significado real, para formar parte de un espacio espectral"¹⁵

¹⁴ Citado por Olga Saenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. Universidad Autónoma de México. 1990 México D.F. Pág. 23/4.

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 24

Se reúnen entonces en torno a la revista *Valori Plastici* fundada y dirigida por Mario Broglio. Alberto Sabino es además del hermano de Giorgio, pintor, poeta y teórico del grupo, plantea que el mundo "fantásmico" en el que vivimos implica un fenómeno de representación incipiente para los metafísicos, una génesis de cada aspecto; respecto al hombre implica el estado inicial, el momento del descubrimiento a través del cual el hombre encuentra la presencia de una realidad ignorada antes por él.

Este proceso de conocimiento profundo de la naturaleza tiene su raíz filosófica en los escritos de Schopenhauer, de Nietzsche y de Otto Weininger. El movimiento metafísico se aparta de la estética de las vanguardias y cultiva una interpretación del mundo que va más allá de la apariencia en una especie de procedimiento de abstracción que desnuda la esencia metafísica. Savinio la denomina **sustancia lírica de las cosas**, una especie de cualidad íntima y profunda. La idea plástica es la expresión de una plenitud lograda: es la glorificación del presente.

Para Savinio el objeto de arte será la traducción en símbolos de todo un mundo conceptual, una expresión plástica de lo inmortal y lo inmutable. Es un advenimiento de la eternidad a lo terreno, éste es el núcleo mismo, el origen misterioso de las artes plásticas. Este sentido particular de la obra de arte se nos presenta no en la reproducción directa de los objetos, de las cosas o los seres sino en una idea inmutable y definitiva de esos objetos, cosas o seres.

El primer número de la revista **Valori Plastici** está fechado el 15 de noviembre de 1918, año en que finalizó la Primer Guerra Mundial con resultados catastróficos para todos los contendientes. A partir de esa fecha Europa vive profundas transformaciones a nivel social que se harán evidente tanto en la organización política como en la económica en el que tendrán un enorme protagonismo las demandas populares.

Grupos sociales comúnmente marginados de la vida política comienzan a participar activamente en ella proceso que comenzó y se desarrolló en la convivencia de las trincheras durante cuatro años, cuando sus vidas dependían de las decisiones verticales que tomaban los oficiales y jefes militares sin que pudieran oponer su voluntad. Esto produjo una toma de conciencia colectiva de la importancia de la participación política de las masas populares. Todo lo dicho se tradujo en programas de lucha revolucionaria que comenzaron a surgir sobre todo a partir del éxito de la revolución rusa.

Pero en Italia este programa revolucionario fue disperso y se agotó en peticiones parciales sin que se contemplara un verdadero cambio social transformador lo que se tradujo en un movimiento ascendente de los movimientos fascistas tanto en Italia como en Alemania, España y Portugal.

Acerca de la metafísica esclarecida de Maurizio Calvesi

Vamos a discutir ahora la tesis de Maurizio Calvesi que desarrolla en su notable libro "La metafísica esclarecida"¹⁶. La posición que sostiene en esta obra es planteada en las primeras páginas de su libro que citamos textualmente:

Cuando no se consigue singularizar con suficiente precisión las raíces culturales o el ambiente en que se ha desarrollado un fenómeno artístico, su origen inexplicado tiende a localizarse exclusivamente en la interioridad del autor y cuanto mas desarraigados de un marco de influjos reconocibles aparece un invento o una elaboración, tanto mayor es la admiración e incluso el estupor . El halo del misterio suele acreditar las virtudes del genio, sobre todo a los ojos de quienes no pueden por menos de valorar el arte en términos inefables y arcanos.

Estos motivos han pesado de manera especial en la estimación de los críticos sobre Giorgio de Chirico, es decir, sobre un pintor que ha hecho del misterio el núcleo y el tema de su propio arte y que ha rodeado además de misterio su misma génesis e inspiración. Por eso la "escuela metafísica" que conoció en el agrupamiento ferrarés su movimiento oficial, es valorada como tal, con menosprecio mal disimulado: la Metafísica, bromas aparte, se identifica con De Chirico que la creó de la nada; a su alrededor asistimos sin duda a la difusión de su influjo, más o menos adulterado. Pero "es indiscutible que el verdadero metafísico, el gran metafísico es uno solo: es él Giorgio de Chirico, el solitario maestro del Enigma, de ese enigma que no hallara nunca solución en la realidad"¹⁷.

¹⁶ Calvesi Maurizio: *La metafísica esclarecida, De de Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*. Visión Editorial. 1990. Madrid. España.

¹⁷ Así concluye G Briganti su propio ensayo introducción a la pintura metafísica, Venecia 1979, p.25 (citado por M. Calvesi, Pág. 20 de la ob.cit.)

Esta opinión simple y universalmente aceptada puede seguir defendiéndose todavía, dentro de ciertos límites, pues no se pone en tela de juicio ni la grandeza ni la singularidad de De Chirico. Sin embargo aceptada como conclusión absoluta, encierra el grave riesgo de arrancar a De Chirico de su propio contexto y de excluir toda posibilidad de entender el porqué histórico e ideológico de la Metafísica: de su nacimiento, transformación y difusión en la Italia de aquel tiempo.

Si bien es verdad que ha sido el propio De Chirico el primero en contribuir a complicar esta posibilidad, y no tanto por ocultar todas las fuentes propias como por haber añadido, y casi "exhibido", algunas de ellas: Nietzsche, Schopenhauer, Weininger, Böcklin, Klinger. La misma sonoridad de esta serie de nombres, pertenecientes a un área difícil de articular en el tejido italiano, sugiere ya la excepcionalidad del caso. Añadamos a esto el nacimiento griego del pintor y el cuadro resultará aun más exótico y singular.

Basándose en las indicaciones del propio pintor, la crítica a reconstruido, así, como elaboración completamente solitaria, la formación de la Metafísica, identificada con la partenogénesis del arte de De Chirico:

"Es esencial situar el problema en el plano temporal. De Chirico fue, en efecto, el primero que ya, desde 1910, con la mente llena de sueños y de introspecciones, nutrido de lecturas de Nietzsche, Schopenhauer, Weininger, de recuerdos mitológicos extraídos de las telas de Böcklin, y de meditaciones sobre lo mágico-cotidiano de Max Klinger, y en total soledad e independencia absoluta, se aproxima a fronteras remotas, olvidadas desde hacia tiempo, adentrándose en un territorio que parecía como la tierra prometida de las apariciones enigmáticas y de las sensaciones desconocidas. Un territorio que bautizó más tarde al uso de los descubrimientos de tierras nuevas, con el nombre que le pareció más apropiado"¹⁸.

En 1966 J. T. Soby publicó dos manuscritos de los años parisinos De Chirico, que se citarán aquí en lo sucesivo como A y B. En el manuscrito B De Chirico cuenta cómo nació en 1910 el que puede considerarse su primer cuadro metafísico. "*El enigma de una tarde de otoño*" remitiéndose a Schopenhauer, habla en términos de

¹⁸ G. Briganti. Op. Cit. Pág.16

revelación "tuve la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez y la composición del cuadro se reveló al ojo de mi mente", Así mismo la crítica no ha dejado de relacionar este momento de gracia creadora con las condiciones espirituales y físicas del artista:

Para él, fue aquel un momento de crisis, de spleen y de mala salud (...) uno de esos momentos, tan raros en la vida de un hombre, en los que, por una especial combinación de circunstancias, converge también el elemento casual hasta ajustarse e identificarse con las aspiraciones inconscientes, transmutándose en resultado significativo. Es asombroso cómo se puede captar la exacta manifestación de aquel momento en dos cuadros de 1910, pintados en Florencia; a saber, "El enigma de una tarde de otoño" y "El enigma del oráculo" (...). Es decir, es asombroso cómo se puede individuar en el cambio repentino registrado por estas dos telas el momento en el que De Chirico se vio sorprendido, sin darse cuenta, por imágenes que se le revelaron diversas y en cierto modo exorbitantes, pero no decir incluso extrañas a la ocasión que las había provocado. En esta falta total de correspondencia estriba el salto de cualidad respecto de los cuadros precedentes, es decir, de las escenas mitológicas llenas de centauros, sirenas y tritones pintadas en Milán en 1909, obras de estricta observancia bockliniana,

Aunque no se deba negar a un análisis de este tipo un cierto cociente de verdad, hay que denunciar el riesgo que comporta en cuanto a asumir la poética del cuadro como su propia explicación, cuando en realidad dicha explicación no puede por menos de ser también y sobre todo, cultural. La actitud particular del estado de ánimo creador es, de por sí indicadora de una orientación de cultura determinada. Así pues, hay que convenir en que el efecto "metafísico" de *dépaysement* o extrañamiento no fue padecido por el artista como una milagrosa revelación, sino, antes bien, creado y querido por él, al disponerse, suspensivamente, a recibir dicha "revelación". Con otras palabras, De Chirico decidió situarse en *determinada relación* frente a la realidad que no lo circundaba, aplicando precisamente ése que él mismo define, en el mencionado manuscrito, como "método de Nietzsche": "ver toda cosa, incluido el hombre, en su cualidad de *cosa*. Este es el método de Nietzsche".

Pero, sobre todo, el método de Schopenhauer. Así prosigue, en efecto, el texto de De Chirico.

"Una obra verdaderamente inmortal, sólo puede engendrarse a través de una revelación. Schopenhauer ha definido probablemente de la mejor manera y explicado (¿Por qué no?) semejante momento en el punto en que Parega y Paralipómena dice: "Para tener ideas originales", extraordinarias y tal vez inmortales no hay que hacer más que aislarse del mundo durante unos momentos de manera tan completa que los sucesos más comunes parezcan nuevos y e insólitos, y revelen de esa manera, su verdadera esencia". Si en vez de ideas (...), imagináis el nacimiento de una obra de arte (pintura o escultura) en la mente de un artista tendréis el principio de la revelación en pintura¹⁹.

Pero Calvesi propone una polaridad a nuestro modo de ver insostenible; convierte en contradicción excluyente la importancia de la cultura sobre la creación, como si de por sí actuara sobre el sujeto como sobre una tabla rasa. Nuestra propuesta es considerar a la creación como producto de una zona de intersección entre el campo de la cultura, histórico, epocal, donde se desarrolla el concepto de subjetividad como construcción social y el campo singular de un sujeto particular.

El campo de la subjetividad, no socialmente determinada sino como producto de una historia individual, sujeto a las contingencias personales, que movilizan la estructura pulsional en su fijación a los significantes de su historia personal, en su articulación con el objeto causa de su deseo conforman el otro polo de fundamental importancia para considerar la significación de una obra.

El objeto llamado por Lacán "causa del deseo", objeto *a*, es aquello que se desprende del cuerpo y funciona como una imagen que es capaz de recuperar el goce de un sujeto, en su dimensión de placer. Es la condición del placer sexual y, por desplazamiento, modelo de todo placer particular, independiente de todo ideal o convencionalismo social. Es por así decirlo el núcleo de resistencia del sujeto del inconsciente a toda alienación social y por lo tanto de naturaleza inconsciente.

Así como plantea Calvesi, el sujeto Giorgio de Chirico, podría asumir conscientemente una determinada actitud en relación a la creación (siguiendo por ejemplo

¹⁹ G. de Chirico, Manuscrito B, "meditaciones de un pintor". (Citado por Maurizio Calvesi) op. Cit. Pág.24

el método de Nietzsche o Schopenhauer) y esto no quiere decir que esté excluida la dimensión inconsciente y singular de una condición creadora. La creación es un producto inconsciente en la que no pueden estar ausentes por supuesto los significantes de su época, toda obra artística es históricamente fechada, pero si bien esto es una condición necesaria no es en absoluto suficiente.

Para que una creación tan original como las **plazas de Italia** pueda llevarse a cabo, tiene que haber un encuentro privilegiado entre los significantes icónicos de su época, tales como los observamos en la obra de Böcklin, de Klinger, de Redon y los demás simbolistas así como las obras filosóficas y literarias de Nietzsche, Schopenhauer, Otto Weininger y, agrega Calvesi con razón, el ambiente cultural florentino que estudiará en su libro.

Pero este encuentro no podría dar sus frutos si no encontrara en De Chirico una estructura subjetiva que pudiera articular las formas e ideas con un estado emocional determinado producto del duelo por su padre, un duelo congelado (sostenemos nosotros), que se expresaba en ese momento por molestias psicósomáticas y del que se encontraba convaleciente. Y aunque concientemente se hubiese puesto en posición interna para emplear el método anteriormente nombrado, esto, creemos, no hubiese dado como resultado ninguna creación tan original si no hubiese estado mediada por la articulación entre su inconsciente y la influencia de su época. A lo sumo hubiese dado como resultado una repetición o imitación a la manera de la pintura de sus contemporáneos pero no su genial originalidad.

Lo que rescata con todo derecho Calvesi es la influencia que tuvo Giovanni Papini en el ambiente florentino de alrededor de 1910 y cómo pudo incluso ser un intermediario entre los pensadores alemanes y el joven artista Giorgio de Chirico:

"De Chirico pinta el enigma de una tarde de otoño, primer cuadro metafísico, en Florencia en 1910. Es bastante curioso que nunca se haya preguntado nadie cuál era el contexto cultural de esta ciudad en dicho período. Ahora bien, quien acometiese una tan elemental indagación se toparía inmediatamente con la figura, dominante en aquel ambiente, de Giovanni Papini y descubriría una cosa de no poca monta; a saber, que Papini había aplicado ya a la creación artística, en el plano concreto de la literatura, ese presunto principio de Schopenhauer (considerar los sucesos mas comunes como si fueran nuevos o insólitos) que De Chirico se proponía aplicar a la

pintura. En otras palabras, Papini había inventado ya una metafísica propia haciendo también un uso amplio, como se verá, de dicha palabra y había ya desviado el pensamiento de Schopenhauer hacia la atmósfera misterizante y suspensiva del simbolismo.”²⁰

Y cita para demostrar esto un texto del escritor florentino aparecido en 1906, se trata de *Lo trágico cotidiano*:

“Nuestro asombro y nuestro miedo proceden de la rareza de las cosas que las producen, y nada nos puede hacer creer que algunas cosas habituales no contengan virtualmente un mayor poder de asombro que el que puede atribuir a las aventuras y a los espectáculos mas singulares (...). Vivimos en medio de cosas que no nos parecen milagros unicamente porque se repiten demasiado (...). Yo he querido hacer brotar lo fantástico de la misma alma de los hombres; he tenido la idea de hacerlos pensar y sentir de manera excepcional ante hechos ordinarios (...). Los he colocado ante los hechos de su vida ordinaria, cotidiana, común y les he hecho descubrir todo lo que en ella se encierra de misterioso, de grotesco, de terrible (...). Estamos acostumbrados a esta existencia y a este mundo, y no sabemos ya ver sus sombras, abismos, enigmas y tragedias, hasta el punto de que se necesita tener un espíritu extraordinario para descubrir los secretos de las cosas ordinarias. Ver el mundo común de manera no común, tal es el verdadero sueño de la fantasía.”²¹

Calvesi señala el paralelismo entre la obra de Papini y la de De Chirico, pero con un adelanto en el tiempo a favor del escritor. Términos que no se encontraban en Nietzsche ni Schopenhauer se encuentran en Papini y luego en los escritos de nuestro pintor. Términos tales como “maravilla”, “terror”, “estupor” no se encuentran en los filósofos alemanes en cambio sí en ambos italianos.

También le adjudica Calvesi a Papini la influencia sobre el pintor de temas como la inmovilidad y detención del tiempo (la alusión al tiempo congelado) y al desdoblamiento que aparecían posteriormente en los retratos “desdoblados” de De Chirico.

“Tampoco podía faltar, entre estas imágenes papinianas del tiempo suspendido, ésa más textual que hallará un eco mas preciso en De Chirico a partir de

²⁰ Op. cit. Pág. 26.

²¹ Op. cit. Pág. 26/27

"El enigma de la hora" (es decir, de otro de sus primeros cuadros metafísicos): el reloj bloqueado. El relato se titula "El reloj parado a las siete".

En la penumbra de mi cuarto hay un viejo reloj que está parado hace muchos años y que marca las siete. Todos los demás relojes de la casa y de la ciudad marchan, suenan y viven, mientras que el viejo reloj de mi cuarto, con su blanca esfera en medio de la caja negra, permanece tranquilo e inmóvil, fiel a la última hora que marcó. Sin embargo, cada doce horas hay un momento en el que el pobre reloj de mi cuarto parece despertarse y vivir con los demás, en armonía con el mundo que lo alberga. Cuando todas las esferas marcan las siete y se oyen los siete toques estridentes o argentinos de los relojes de péndulo, y los cuclillos de provincia salen para repetir siete veces su melancólico grito de animalitos manufacturados y prisioneros, en ese momento también mi viejo reloj finge participar gravemente en la solemne vida del tiempo. Dos veces al día en dos fulmineos momentos, su maquinaria muerta forma parte de la vida y su antigua inmovilidad parece volver a entrar en movimiento. (...)

Yo sé que tú esperas paciente, oh viejo reloj de mi cuarto, y que no anhelas ningún otro momento de vida y armonía fuera de las siete(...) Y, cuando se instala nuevamente el silencio, tú sigues marcando tranquila y fielmente la misma hora por siempre, mientras las otras agujas caprichosas prosiguen sus vueltas inútiles."²²

Más adelante Calvesi escribirá algo que para nosotros es de máxima importancia:

Es sabido que De Chirico miraba a menudo la pintura italiana del Renacimiento. En 1945 realizará una copia de un detalle del *Concierto interrumpido*, de Tiziano, en la galería Pitti (el joven que se vuelve). Asimismo escribirá en sus *Memorias*, revocando una visita a la galería Borghese realizada en 1919: "Fue en el museo de Villa Borghese, una mañana, ante el cuadro de Tiziano, donde tuve la revelación de la gran pintura". Y, de nuevo en las *Memorias*, recordando la mirada de su padre: "Esa misma mirada la encontré después, en el museo del Prado, en el último autorretrato que se hizo Tiziano, con más de noventa años."

Tiziano debió ser uno de sus autores preferidos ya desde sus años florentinos y parisinos. En efecto hallamos la siguiente declaración en el manuscrito juvenil A: "Es

²² Op. Cit. Pág. 34-35.

algo magnífico, terrible y profundo. He tenido la percepción de ello en algunos cuadros de Tiziano".

Aquí encontramos justamente en Calvesi una de las pruebas de la tesis que sostenemos. En Tiziano De Chirico encuentra la mirada de su padre, muerto hacía más de 10 años, recordaremos además que este momento con la "Gran pintura" coincide con el gran viraje que nuestro pintor hará alejándose bastante de la pintura metafísica de sus primeros años, la de las "Plazas". Si este período comenzó con una gran "revelación" —la que tuvo en la plaza de la Santa Croce— el que seguirá a esta segunda "revelación" implicará un viraje hacia el clasicismo, que le valdrá ser execrado por los surrealistas.

Nosotros postulamos que es un encuentro con los "padres de la pintura" el que marca el comienzo de este segundo período, representado por Tiziano. Es decir la condición del padre muerto en su adolescencia, que implicó hasta 1910 una imposibilidad de representación y el congelamiento en un duelo patológico cambia hacia dicha posibilidad de representación con la creación de la pintura metafísica, a partir de "El enigma de una tarde de otoño". Esto permite relanzar el duelo interrumpido y elaborarlo mediante la creación de un nuevo lenguaje "metafísico" que genera un clima angustioso, misterioso, trágico en el que la estatua (el padre-convidado de piedra- fundido al yo de Giorgio) domina la escena de las plazas con su ominosa presencia. Pero esta posibilidad de representación, que implica la capacidad sublimatoria permite recuperar la vida de los "relojes muertos de la piedra" y convertirla en un arte maravilloso.

El segundo encuentro con otra dimensión del padre se da en la segunda revelación, con el encuentro con Tiziano, un padre de la pintura que lo mira, aquí ya un padre simbólico que ha perdido su carácter ominoso. La consecuencia de esta segunda revelación es un viraje en el estilo de su pintura, tanto en la forma como en el color. Comienza a pintar autorretratos clásicos y a reproducir a los maestros, hay una pérdida en la atmósfera de misterio de la época de las plazas, un descongelamiento del tiempo y un aligeramiento del clima angustioso.

Si los cambios en la pintura de Giorgio de Chirico se corresponden, tal como proponemos nosotros, a los movimientos internos relacionados con el duelo por su padre entonces la invención de la metafísica (por lo menos en el campo pictórico) debe tener que ver con una intensa necesidad de dotar a los objetos de una simbología afectiva, algo así

como la creación de una mitología o una religión personal. Y esta religión personal constituiría de por sí un idiolecto, la creación de un lenguaje que transmita más allá del sentido consensual social –aunque lo incluya en parte– una dimensión singular e íntima que implica la manera inalienable de un sujeto particular de sentir el mundo y las vicisitudes de su vida; sobre todo las contingencias con las imágenes significativas de su historia. En el caso de Giorgio: la muerte de su padre en su adolescencia.

También una alusión a lo antedicho encontramos en el libro de Calvesi:

En 1909 Papini traduce y publica el ensayo polémico titulado *Sobre la filosofía de las universidades* en el que Schopenhauer afirmaba que el fin de la filosofía “es la satisfacción de esta noble necesidad llamada por mi “metafísica”, necesidad sentida íntima y apasionadamente en toda edad de la humanidad, y sobre todo desde que, como ocurre ahora, la fama de la teología no deja de decaer.”²³

Es decir que la metafísica heredaría la función de la teología, así como la teología tiene inalienables relaciones con la función paterna. De hecho la denominación metafísica no sería lanzada hasta 1919 a sugerencia de Papini, pero la denominación implica justamente el encuentro de una obra con aquel que la nombra constituyéndose como hecho social, y, demostrando claramente lo interdependiente de lo social y lo subjetivo.

Para Papini la dimensión metafísica es sobre todo un recurso poético, una “poética de la vida” que contiene además sus razones. Las razones metafísicas son así el misterio, el enigma, el sinsentido que coincide con el sentido profundo y una urgencia que implica la precipitación al abismo del mal y del dolor. Así Papini da como “motivos metafísicos” la causa de los suicidios de Michelstädter y de Weininger.

Papini crea la revista “Leonardo” que publica desde 1903 a 1907. Allí plantea que la metafísica es el dominio del espíritu, dice Calvesi:

Saliendo en defensa de la “metafísica” y del “espíritu” ante los ataques del positivismo, Gian Falco (pseudónimo de Giovanni Papini) anuncia en el número de abril de 1905 que se está probablemente a punto de descubrir.

algún lado o aspecto nuevo del espíritu, alguna manifestación o algún elemento que actualmente permanece en la sombra, mal definido o mal visto(...) y que tal vez no espera otra cosa que una revelación inteligente para mostrarse a nuestros ojos

²³ Op.Cit. Pág. 40

atónitos con todo el esplendor de un rey del espíritu, que hasta ahora reinaba de incógnito.

Este nuevo territorio del alma emergerá de esa especie de mare tenebrarum que los psicólogos han llamado con los nombres más vagos (inconsciente, subconsciente, subliminal) y al que han arrojado al escándalo y la sonda con tan poco éxito.

Esta nueva fachada psíquica tendrá que ver, pues, con el sueño y con lo relacionado con el genio y los médiums, siendo quizá lo que logre abrazar todos estos fenómenos, y otros todavía, al igual que el sentimiento acoge toda la gama multicolor de las emociones y la mente toda la serie de las operaciones cognoscitivas.²⁴

En esta cita Papini ubica una crítica al positivismo y a una recuperación de la dimensión inconsciente que relaciona con el espíritu, el sueño, con el genio y además alude vagamente a lo extrasensorio, pero lo interesante es que sitúa a la dimensión poética y artística en relación al inconsciente que conformaría la esencia de lo espiritual. La metafísica sería otra realidad, otra escena mas allá de la conciencia, que se interpone entre ésta y la percepción. Posición muy similar a la que más tarde tendría el surrealismo; no por casualidad los surrealistas reconocerían en De Chirico a uno de los suyos, incluso como precursor.

Y mas adelante cita Calvesi:

En el mismo sentido abunda Papini, la fuerza que deberíamos utilizar para obrar este vuelco de la historia del mundo – el espíritu – está pronta. Sólo queda descubrir que éste opera ya en casos extraordinarios y hacer de él un instrumento obediente a nuestros deseos y a nuestra fantasía y dominador de las cosas.

Los hombres conscientes de sus propios destinos (...) saben que están destinados (...) a convertirse en seres semejantes a Dioses. Las cosas deben convertirse verdaderamente en juguetes del hombre.

El elogio del juego, "algo entre lo infantil y lo delictivo" había sido formulado nietzscheanamente en un escrito precedente a Papini, donde era considerado como una forma del arte y de la filosofía. ("Vivir en el mundo", dice De Chirico, "como en un inmenso museo de extrañezas y de curiosos juguetes variopintos").

²⁴ Op. Cit. Pág. 44. Cita además Gian Falco (G. Papini), "Advertencia a los psicólogos" *Leonardo*, abril 1905

En la imagen de las cosas del mundo reducidas a juguetes se halla prefigurado, pues, el advenimiento del "hombre-Dios", tal es el superhombre papiniano. Con la nietzscheana "voluntad de poder" se acopla a modo de charada con el poder oculto y poético del espíritu. "El universo debe convertirse en dócil arcilla con la que el hombre-Dios de forma a sus fantasmas".²⁵

Papini está cerca del inconsciente, del juego como ejercicio del arte y de la trascendencia del sentido inmediato, propone en la línea nitzscheana una voluntad de crear, la creación en cuanta causa, así como el sueño y el inconsciente que está más allá de toda intencionalidad. Por lo tanto la aplicación del método, como aplicación consciente está destinada al fracaso, la creación no es pasible de ser alcanzada de forma mecánica por una actitud en relación al método ni por una actitud subjetiva voluntaria. Esta es quizá creemos la mayor crítica que podemos plantear a Calvesi; no es posible la creación original siguiendo un método, ésta es una función inconsciente y si bien sigue la línea del juego y del sueño en cierta manera no es pasible de ser voluntariamente dirigida sino que se encuentra "como al azar".

Después en "La voce":

"Me gustaría dejar claro", añade Papini en un escrito que se titula "La esperanza de un desesperado" aparecido en "La Voce", el 15 de junio de 1911, "que la pérdida de la fe o la conquista de una verdad metafísica pueden ser acontecimientos tan trágicos y dramáticos como la fuga de un amante o la seducción de una dama (...). Las ideas, las teorías, las reflexiones, las meditaciones y las fes – lo más interno y misterioso que hay en el mundo – pueden ser materia de arte de un arte "interno".²⁶

Aquí Papini señala acertadamente que una pérdida para ser trágica no tiene por que ser objetiva ni real, lo decía en relación a los suicidios metafísicos antes citados, el de Michelstädter y el de Weininger. La pérdida de un ideal, ya lo planteaba Freud puede desencadenar una melancolía y desencadenar un suicidio.

Pero la coherencia a la que siempre intenta arribar Papini lo tiene poco preocupado a De Chirico quien se preocupa más por una poética del estado de ánimo, de la tonalidad afectiva.

²⁵ Op. Cit. Pág. 46.

²⁶ Op. Cit. Pág. 42.

En un determinado momento Calvesi condensa y define la relación intelectual entre Papini y De Chirico:

En la última instancia, no parece ni fácil ni tal vez posible separar en el pensamiento del "gran metafísico" la directa sugestión schopenhauriana de la mediación papiniana ni del influjo de las posteriores elaboraciones críticas y poéticas del florentino; y así, de modo general, se puede plantear la mediación papiniana respecto al pensamiento de Nietzsche, de quien se nutre también De Chirico y al que ciertamente conoce y cita, aunque de manera un tanto impresionista y reductora, en confusa confluencia con algunas ideas de Schopenhauer: confluencia y mezcla que son igualmente característicos de Papini.²⁷

Papini va a tomar de Schopenhauer la asunción de lo "negativo" y en ese sentido lo seguirá De Chirico

Lo "trágico cotidiano" es, en última instancia la revelación pesimista de lo negativo, que anida, junto con el enigma, en la existencia de todos los días. Su carga de super-realidad avant la *lettre* emana de una vocación ontológica, de una necesidad de exploración "metafísica" más allá de la fría y extraña apariencia del mundo, exploración que, sin embargo, termina con la revelación de lo terrorífico – más frecuentemente que de lo maravilloso –, o, si se quiere también, de lo negativo: "la nada o lo imposible, lo inútil, lo absurdo, el mal, el error, la locura". El tiempo que se detiene, y que nos detiene también a nosotros, subraya el jaque de la impotencia, la condición – que se extenderá a los maniqués dechiriquianos – del arte como "profecía negativa" y reino de la ilogicidad y de la locura.²⁸

Ahora bien, estamos de acuerdo en la influencia de Schopenhauer y Nietzsche, mediada por Papini, pero esto no se contrapone con los determinantes inconscientes de porqué De Chirico toma a esta obra y no otra, de las tantas que le ofrece la cultura de su época. Nosotros sostenemos que esta formación cultural es adoptada por el artista porque encuentra una resonancia interna con su mundo subjetivo y porque en su temática es capaz de significar y dotar de forma al duelo por su padre.

²⁷ Op. Cit. Pág. 51.

²⁸ Op. Cit. Pág. 52/3

Pero aquí Calvesi introduce además la diferencia entre Papini y nuestro pintor, si para Papini la preocupación es el pensamiento, para De Chirico esa necesidad es episódica, y está más marcado por el sentimiento ontológico del mundo. Al decir del autor:

Su mente no es, ni mucho menos la de un pensador, aún cuando se nos muestra a menudo intensamente reflexivo. El deslizamiento desenfrenado de la intuición domina con clara felicidad, aunque sufra a veces algún bache de oscuridad, hasta el fondo de los más tenebrosos y melancólicos enigmas. Su tristeza en los casos en que aflora es narcisista como su soledad, y su lado nocturno es ciertamente marcado, pero retráctil. Tiene más de médium que de filósofo, en definitiva: evoca o capta lo "insólito", lo "extraño", sin necesidad de analizar sus raíces ni su naturaleza. Practica una cierta tautología del misterio.

Por eso el influjo más fuerte sobre su arte viene ejercido por las enigmáticas e "irresueltas" atmósferas de Böcklin, o también por los relatos surreales, y aún más irresueltos, de Papini, más que por los enunciados programáticos del propio Papini, o de Schopenhauer o de Nietzsche, de quienes saca, no obstante, humores poéticos y jugosas sugerencias. Estos autores constituyen, sin duda, el *background*, el punto de apoyo y de pretexto cultural; es decir, eso que, sin lugar a dudas, funda la ideología del artista y, en consecuencia, lo orienta en la busca poética, o lo "explica" y lo "data" aunque al mismo tiempo, lo envuelve y sella como tranquilizadora placenta, consistiendo que su imaginación proceda por cuenta propia y acabe alimentándose de sí misma.

Son precisamente estos "límites" de la filosofía de De Chirico los que contribuyen decisivamente a tornar verosímil la hipótesis que venimos planteando desde el inicio de este estudio, es decir, la de un enfoque de la filosofía *sui generis*, al alcance de la mano, tal y como le podía venir de la cultura florentina que se movía alrededor de Papini: un ambiente cargado de ambiciones filosóficas, pero también de aspiraciones a trasvasar y trascender —pero no decir igualmente a quebrar— la filosofía en la práctica de la literatura y el arte.

Calvesi aquí retrata muy bien lo que implica la impronta de los significantes de la cultura sobre la estructura emocional de un sujeto, cómo éstos y no otros son significativos y han quedado inscriptos y dispuestos en un nuevo lenguaje, que reconociendo su

parentesco con dicho ambiente cultural, no lo absolutiza como única causa sino como causa formal a través de la cual la motivación inconsciente se expresa.

Capítulo 4

Historia de la vida¹

1888-1890. Giorgio de Chirico, ciudadano italiano, nace en Vòlos (Tesalia) el 10 de julio de 1888, de padre italiano Evaristo (cuyo padre, barón Giorgio Filigone de Chirico, había sido representante del reino de Cerdeña en Constantinopla), y de madre genovesa, Gemma Cervetto. El padre es ingeniero ferroviario y se ocupó de la construcción de la red ferroviaria de Tesalia por encargo del gobierno griego.

1891-1898. En marzo muere Adelaide, hermana mayor de Giorgio y en agosto nace en Atenas (donde la familia Chirico se traslada temporalmente) su hermano Andrea (que tomará el nombre de Alberto Savinio). En 1896 la familia regresa a Volos donde residen hasta 1899. Tanto el padre como la madre apoyan la pasión de Giorgio hacia el arte. En Vòlos toma sus primeras clases de dibujo con el pintor griego Mavrudis, un joven empleado ferroviario, quien le transmite el amor por la técnica. Luego en Atenas estudiará con Carlo Barbieri y luego con el suizo Jules Louis Gillieron, pintor de ruinas antiguas.

1899-1905. La Familia de Chirico regresa a Atenas donde el padre realiza la construcción de la línea ferroviaria Atenas-Salónica. Giorgio frecuenta el Liceo Leonino de Atenas, un liceo jesuita, aunque sólo por un breve período, luego de lo cual retoma las clases particulares. Los dos hermanos estudian italiano, alemán, francés música. En 1900 Giorgio pinta su primer cuadro, una naturaleza muerta con limones. Andrea estudia música y Giorgio se inscribe en el politécnico, que frecuenta entre 1903 y 1906. Asiste a los cursos de dibujo Constantino Volonakis y de Giorgio Roños; luego, un curso de pintura en la clase del pintor retratista Georges Jacobidis, proveniente de la academia de Munich. Aquí traba amistad con tres jóvenes artistas: Stravros Kazikis, Dimitri Pikionis y Georg Busianis.

¹ Datos extraídos de de Chirico, *Metafísica del tiempo*. Catálogo del Centro Cultural Borges. Ediciones Verstraeten. Chile. Marzo de 2000. Biografía. Pág 191.

En mayo de 1905 muere el padre luego de una larga enfermedad, Giorgio tenía 17 años. Continúa estudiando en el politécnico.

1906 .En octubre de 1906, la familia de Chirico se traslada a Munich, donde los hermanos podrán perfeccionar su formación artística en un ambiente culturalmente más interesante.

Giorgio frecuenta la Academia de Bellas Artes, (donde es admitido el 27 de octubre de 1906) en la clase del profesor Gabriel Ritter von Hackl .Andrea por su parte continúa privadamente sus estudios de música, tomando lecciones de armonía y contrapunto con el compositor y organista Max Reger. Giorgio acompaña a menudo a su hermano, para hacer de intérprete, y precisamente durante estas lecciones profundiza el conocimiento de Arnold Böcklin, hojeando un álbum que contiene magistrales calcografías de sus cuadros. De Chirico estudia además con mucho interés a Max Klinger y lee probablemente a F. Nietzsche. Traba amistad con su colega, Fritz Gartz, y encuentra a sus amigos griegos Georg Busianis y Dimitri Pikionis.

1907. Por consejo del famoso compositor italiano Pietro Mascagni, de paso por Munich, a quien Andrea hace escuchar algunos trozos de su primera ópera **Carmela**, el joven y la madre regresan a Italia (febrero-marzo de 1907) y se trasladan primero a Roma, donde intentan inútilmente retomar los contactos con Mascagni, y luego a Milán para perfeccionar los estudios musicales. Giorgio se queda solo en Munich para continuar sus estudios. Asiste aunque con escaso interés, a las clases de pintura del profesor Carl von Marr.

1908. Entre el 16 de junio y el 3 de octubre de 1908, Giorgio pasa sus vacaciones veraniegas en Italia, junto a su madre y hermano, primero en el lago de Garda y luego en Milán. Regresa a Alemania el 1º de octubre de 1908 y aproximadamente entre abril y mayo viaja a Venecia para visitar la Bienal.

1909. A fines del verano de 1909, se traslada a Milán a la calle Petrarca. En el mes de octubre realiza un viaje a Florencia y a Roma, sobre el cual escribe a su amigo Fritz Gartz, a Munich. En este período Giorgio pinta sus primeros cuadros de estilo böckliniano, como **Triton y Sirena**, **Lucha de centauros**, **Centauro moribundo**, **Prometeo**, **Esfinge**, **La partida de los argonautas**, **Serenata**. La recuperación de Böcklin que inicialmente realiza de Chirico es prácticamente la cita literal de su obra; luego, su influencia se diluye en la nueva visión metafísica.

1910. En enero Giorgio y Andrea se trasladan a Florencia. Durante el período florentino, de Chirico profundiza su conocimiento de la filosofía alemana, estimulado por el vivo ambiente cultural de la ciudad, donde operan intelectuales como Giovanni Papini, Ardengo Soffici y Giuseppe Prezzolini. Además, en la Florencia de Papini, circulan los nombres de Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, los pensadores que de Chirico cita como fuentes de su propia visión, y contemporáneamente, perdura el hechizo de Böcklin, fallecido en Fiésole en 1901, luego de haber operado en Toscana por casi treinta años.

Giorgio sufre una crisis depresiva, agravada por un malestar físico: sufre de fuertes disturbios (molestias intestinales). Este estado melancólico provoca un vuelco en su pintura: **“En Florencia, mi salud empeoró; pintaba a veces cuadros de pequeñas dimensiones; había pasado el período böckliniano y había comenzado a pintar cuadros en los cuales trataba de expresar aquel fuerte y misterioso sentimiento descubierto en los libros de Nietzsche: la melancolía de las bellas jornadas de otoño, de tarde, en las ciudades italianas”** (Memorie della mia vita, p. 79). En Florencia en efecto ven la luz los primeros cuadros metafísicos: **El enigma de un mediodía de otoño** (la primera pintura luego de una “revelación” de la Piazza Santa Croce), y **el enigma del oráculo**. De Chirico, refiriéndose a Schopenhauer, habla de la revelación: **“...tuve la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición de la pintura se reveló al ojo de mi mente”**. Las imágenes son sustraídas de su devenir histórico y fijadas en un espacio sin tiempo.

En otoño de 1910 reside en Vallombrosa, un pueblo de Toscana para curar su depresión. En 1911, Giorgio realiza otro viaje a Roma entre abril y mayo. En Florencia visita y comenta una muestra de Andrea Castagno: se trata del primer texto literario conocido de de Chirico, fechado el 25 de mayo de 1911. De Chirico y su madre deciden visitar a Andrea, que se había trasladado a París en 1910: llegan la noche del 14 de julio, luego de una breve visita a Turín (de la tarde del 11 de junio a la mañana del 13), la ciudad de los espacios metafísicos, donde Nietzsche había enloquecido. Las obsesiones del filósofo, ser Víctor Emanuel II y observar la estatua del padre Carlo Alberto desde el Palazzo Carignano, junto al recuerdo de esta Turín desierta y soleada, ejercen una profunda influencia sobre el joven artista, como resulta evidente en las Plazas de Italia de de Chirico metafísico.

Pinta en este año el célebre autorretrato en actitud melancólica con el verso sobre el enigma, el primero de una serie de retratos que de Chirico pinta durante su larga carrera pictórica.

Durante ese año la familia de Chirico cambia numerosas veces de residencia, en distintos pensionados, los continuos traslados agudizan los ligeros disturbios psicosomáticos del joven Giorgio, razón por la cual transcurrirá un breve período de cura en Vichy (fin de septiembre y principios de octubre).

1912: De regreso a París, de Chirico retoma el trabajo, pero pinta poco. El 2 de marzo regresa a Turín. La permanencia en la capital piemontesa dura dieciséis días, del 2 al 18 de marzo. Esta segunda estadía en Turín contribuye a reforzar la fuerte influencia del *Stimmung* en los cuadros de 1912-1913.

Entre octubre y noviembre Giorgio expone por primera vez en el Salón d' Automne (Grand Palais, París), gracias al interés del crítico musical griego Michele Demetrio Calvocoressi (amigo de Andrea) quien lo presenta al pintor Pierre Laprade, uno de los miembros del jurado del salón "(...) Yo envié un autorretrato mío y dos pequeñas composiciones, una inspirada en la plaza Santa Croce en Florencia que contenía esa poesía excepcional que he descubierto en los

libros de Nietzsche; la otra en cambio que he titulado *L'enigma dell' oracolo* contenía un lirismo de prehistoria griega. Los tres cuadros fueron aceptados y ello me produjo mucha alegría y mucho orgullo. Era la primera vuelta que exponía y que un jurado aceptaba mis obras. Mis tres pinturas fueron muy bien colocadas, las tres juntas, en una sala de pintores españoles; (...) Mis cuadros tuvieron bastante éxito y recibieron algunos elogios por parte de la crítica; pero no logré vender ni siquiera uno." (*Memorie della mia vita. Pág. 85-86*).

Durante el invierno luego de un período de escaso trabajo, de Chirico pinta mucho. Nacen las plazas de Italia solitarias, desiertas, delimitadas por pórticos y arcadas geométricas, pobladas por monumentos y estatuas, surcadas por sombras misteriosas que tornan más ideales estos espacios desolados y fuera del tiempo (*La méditation matinale, la méditation automnale, L'enigma de l'arrivée et de l'après midi, Les plaisirs du poète*).

Aparece, además, el personaje clave de **Ariadna dormida**, un original antiguo conservado en los Museos Vaticanos, de los cuales de Chirico ve una copia en los jardines de Versailles, junto a los monumentos vistos durante su paso por Turín.

1913. En marzo expone tres pinturas en el Salón de los Independientes: **Melancolía de la partida, El enigma de la hora y el enigma de la llegada y del mediodía**. Durante su visita al salón es notado por Picasso y Guillaume Apollinaire. En efecto ambos van a visitarlo a su estudio, repleto de obras que los entusiasman. Frecuentando a Apollinaire, conoce a Fernand Léger, Constantin Brancusi, Max Jacob, André Derain y Georges Braque y es presentado junto con Andrea en la revista "*Soirées de Paris*", punto de encuentro de muchos artistas, escritores, músicos y poetas internacionales. Apollinaire comienza a seguir con atención e interés la obra de de Chirico como artista "metafísico", escribiendo artículos y reseñas en periódicos en los que colabora. En octubre, Giorgio exhibe treinta telas en el estudio, en el nº 115 de la calle Nôtre Dame des Champs. En noviembre expone por segunda vez cuatro pinturas en el Salón de Otoño: **Retrato de la Sra. Gartzzen, La melancolía de una bella jornada, La torre roja, Estudio**.

En esta ocasión vende su primer cuadro a un coleccionista de Le Havre, un tal Olivier Senn, por 250 francos.

Hacia mediados de noviembre, gracias a Apollinaire, de Chirico conoce a Paul Guillaume, su primer galerista, con quien mantendrá durante largos años una profunda amistad; por una contribución mensual de ciento veinte francos le proporciona seis cuadros al mes. En el transcurso de 1913 se multiplican los temas de su pintura y su método creativo, que se torna cíclico, adquiere mayor precisión: en los cuadros aparecen siempre los mismos elementos, combinados de distinta manera. Cáscaras de banana, alcauciles, cañones, cabezas, calcos de yeso de la Academia aparecen como nuevos temas metafísicos (**La incertidumbre del poeta, el sueño transformado, la promesa del filósofo, la conquista del filósofo**).

Además de pintar, en estos años de Chirico escribe prosa y textos poéticos en los cuales se refleja la iconografía de sus imágenes pictóricas.

1914. Es un año de una actividad muy intensa, feliz y casi frenética. Entre marzo y abril expone **La nostalgia del infinito, Alegrías y enigmas de una hora extraña, El enigma de un día** en el *Salón de los Independientes*. Pinta en la primavera el famoso retrato de Apollinaire, quien a cambio del cuadro le dedicará **Océan de Terre (1915)**, poesía de los **Calligrammes**. En agosto comienza la guerra, Apollinaire parte para el frente (de donde regresará con una herida en la cabeza, en el punto proféticamente indicado por de Chirico en el retrato), el grupo de amigos de de Chirico se disgrega.

En noviembre Guillaume contacta a de Chirico con Alfred Stieglitz, galerista de Nueva York. Es tal vez a fines de este año o a principios de 1915 que Stieglitz organiza una muestra individual de de Chirico en su galería de Nueva York (Galerie 291).

En las Plazas de 1914 se observa una dilatación del espacio y presencia de perspectivas y sombras cada vez más amenazadoras y ambiguas (**Melancolía y misterio de una calle, Melancolía**).

Además, aparece un nuevo elemento en la iconografía de de Chirico, el maniquí, el hombre artificial sin rostro ni fisonomía, mudo símbolo de la modernidad. Su aparición no es improvisada sino el resultado de una lenta evolución (**La nostalgia del poeta, el viaje sin fin**). Con la aparición del maniquí, la composición y la organización de la pintura dechiriquiana sufre un vuelco: no más desoladas y solitarias Plazas de Italia cuya perspectiva remitía a visiones proyectadas al infinito, sino espacios comprimidos y estrechos, donde los objetos comienzan a acumularse, mediante el acercamiento de elementos extraños entre sí. De Chirico pinta las composiciones de objeto en primer plano con perspectiva sobre el fondo (**El canto de amor, naturaleza muerta, Torino primaveral, el enigma de la fatalidad**).

Finalmente, en una serie de obras pintadas entre finales de 1914 y principios de 1915 (**El mal genio de un rey, los juguetes del príncipe**), los puntos de vista de las perspectivas se multiplican, los planos devienen siempre más inclinados, los colores siempre más brillantes: extraños objetos, pequeños juguetes multicolores, se agolpan en primer plano.

1915. En mayo, de Chirico y Savinio regresan a Italia y se presentan a las autoridades militares. En una primera instancia son destinados al distrito de Florencia y luego transferidos a Ferrara (27º Regimiento de Infantería). La madre los alcanza y alquila un pequeño departamento. De Chirico retoma la pintura. A su partida de París había dejado un conjunto de cuadros, algunos de ellos sin terminar, en su estudio, que desde el año anterior había trasladado a la calle Campagne-Premiere N°9. Giorgio conserva una estrecha amistad con Guillaume, con quien renueva el contrato y mantiene un estrecho contacto epistolar. Al parecer fue a él a quien confió los cuadros que había dejado en la capital francesa, Según otros fuentes sería Giuseppe Ungaretti, el que habría tomado el estudio de Campagne-Premiere y quien habría sido el intermediario con Jean Paulhan, escritor y poeta amigo de Apollinaire, para organizar primero el depósito y luego la venta de tales obras. Pero el estudio de de Chirico fue ya vaciado por primera vez por la madre, que viajó a París precisamente para consignar a

Guillaume algunos cuadros y para enviar a Italia aquellos que Giorgio deseaba conservar. En Ferrara de Chirico entra enseguida en contacto con el vivo ambiente cultural de la ciudad: conoce al poeta futurista Corrado Govoni, al cual dedica la poesía **Il signor Govoni dorme**, y a Filippo de Pisis que le dedica el primer artículo monográfico en la "Gaceta Ferrarese" (11 de octubre de 1916). Frecuenta a los poetas y pintores del grupo de Ferrara; gracias a Govoni conoce a Ravegnani, a de Paoli, a Luppis, a Neppi y a Elvira Fabbri, con la cual tiene una relación reprobada por su madre. El artista ingresa en el culto de Ferrara, ciudad con una tradición esotérica y alquímica y con una importante comunidad judía. Se refuerza la amistad con Papini y Soffici, probada por una nutrida correspondencia.

1916. Inicia sus primeros contactos epistolares con Carlo Carrà, a través de Soffici. El soldado de Chirico tiene menos tiempo y menos posibilidades de dedicarse a la pintura: realiza una serie de dibujos verdaderos cuadros en papel (**El poeta y el filósofo, El vaticinador, Interno metafísico**) Nacen los internos metafísicos donde objetos provenientes de la cotidianidad se acumulan, agrandados y transformados por perspectivas y acoplamientos inéditos: bizcochos, escuadras, reglas, mapas, cuadros en el cuadro invaden la habitación cuyo punto de vista está cada vez más cerca.

Durante el verano comienza una larga relación epistolar entre de Chirico y Savinio con Tristán Tzara, fundador en Zurich del movimiento Dadá. Quizá participa en una muestra en Berlín en la galería der Sturm de Herwarth Walden y tal vez realiza una muestra individual en París, en la galería de Paul Guillaume.

1917. Tristan Tzara contacta a de Chirico y le encarga un cuadro para la primera muestra Dadá en Zurich (**enero Galería Corray**), pero de Chirico no participa en esa muestra a causa de un error de su marchand parisino. En cambio, participa en una muestra gráfica en Zurich (**Austellung von Graphic, Broderie, Relief, Galería Dadá, mayo**) y regala un dibujo a Tzara. En el segundo ejemplar de la revista

Dadá (diciembre) se publica un cuadro de de Chirico (**El mal genio de un rey**). La relación con Tzara se interrumpe en 1918.

Entre fines de abril y mitad de agosto de Chirico, que había sufrido una recaída en la crisis depresiva y había sido considerado inhábil para la guerra, transcurre un período de reposo en el hospital militar para enfermedades nerviosas "Villa del Seminario" en la campiña de Ferrara, junto a Carlo Carrá, quien empieza a pintar sus primeros cuadros con temas comunes e inspirados en de Chirico. Carrá participa con de Chirico, de Pisis y Savinio (soldado aún en Ferrara antes de ser transferido como intérprete a Macedonia) en frecuentes e intensas discusiones artísticas. Entretanto los maniqués de de Chirico adquieren un alma, tornándose emblemas de estados de ánimo melancólico (**Hector y Andrómana, El trovador, El gran metafísico**).

Entre el 9 y el 12 de Giorgio participa en una muestra colectiva de obras de la colección Leónide Massine en el foyer del teatro Constanzi en Roma, en ocasión de una exhibición de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Mientras tanto Carrá organiza en el mes de diciembre en Milán, en la galería Paolo Chini La "Muestra personal del pintor futurista Carlo Carrá", en la cual exhibe su obra metafísica. De Chirico debía participar en la exhibición, pero Carrá se demora a propósito en invitarlo, de modo que no pueda participar. Hasta retiene arbitrariamente los tres cuadros que de Chirico había enviado para la muestra milanesa (**Naturaleza muerta evangélica, Héctor y Andrómana, El Trovador**) se los devolverá recién al año siguiente.

1918. De Chirico se somete a un chequeo de control en el hospital militar de Reggio Emilia, donde, como recuerda en las memorias, padece una crisis gastrointestinal tal que cuando se presenta al jefe de médicos este le prescribe un mes de reposo y cuatro meses de servicio sedentario. Regresa eufórico a Ferrara y se pone a trabajar, pintando diversos cuadros, entre ellos el célebre *Muse inquietanti*.

A través del pintor ferrarés Roberto Melli, conoce a Mario Broglio, quien fundará junto a Edita Broglio, "Valori Plastici", la revista destinada a asumir un rol de vital

importancia en el ambiente artístico de post-guerra, promoviendo la tentativa de valorizar la gran tradición italiana y el "retorno al orden". "Valori Plastici", en efecto, resulta el órgano de busca del nuevo arte italiano, afirmando la necesidad de revalorizar el arte italiano, redimensionando en primer lugar el predominio artístico francés e internacional y apuntando sobre todo a la colaboración de los críticos no profesionales y de los artistas. Colaboran, de hecho, Carlo Carrá, Alberto Savinio, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi y otros. La revista tiene una difusión internacional y constituye un importante punto de encuentro entre la cultura italiana y la europea. Además, acompaña a la revista una casa editorial especializada en monografías de arte e intenta valorizar a los artistas que operan en su movimiento, organizando muestras en Italia y Alemania. El 5 de noviembre sale el primer número de "Valori Plastici". En el cual De Chirico publica **Zeusi l' esploratore**. Giorgio colabora también en: "L' Avanscoperta" y "L' Brigata" (dirigida por Bino Binazzi), publica diseños en la "Brigata" y "la Ghirba" (revista militar fundada y dirigida por Ardengo Soffici). En abril de Chirico se ocupa personalmente de los aspectos de organización y promoción de una muestra colectiva organizada por el crítico Mario Recchi, *La Prima Mostra d' Arte Indipendente en la Galleria dell' Epoca* entre mayo y junio, traslada a fines de agosto al Teatro del Casino de Viareggio. En la exposición participan Carlo Carrá, Enrico Prampolini, Vincenzo Riccardi, Ardengo Soffici, Ferruccio Ferrari. La muestra aparece comentada en diversos medios como la revista "De Stijl" (n. 7, mayo). Entre las reseñas más importantes recordamos la de Cipriano E. Oppo en "L' idea nazionale" (28 de mayo) la de Aurelio Saffi en "Il Tempo" (17 de junio) y la de Goffredo Bellonci en "Il Giornale d' Italia" (3 de junio). De Chirico vende solo un dibujo, por intermedio de Soffici, a Angelo Signorelli. Mientras tanto en París, de Chirico despierta cada vez mayor interés: Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot escriben mucho sobre él y su influencia sobre los jóvenes pintores italianos. Paul Guillaume organiza alguna presentación de los cuadros de de Chirico durante un espectáculo poético musical en el *Theatre du Vieux Colombier*, comentando críticamente las pinturas y publicando el texto en

las revistas que había fundado junto a Apollinaire "*Les Arts a Paris*". en diciembre incluye cuatro obras de de Chirico en la importante muestra *Exposition Peintres d'aujourd'hui*, junto a Matisse, Picasso, Derain, Modigliani. Jean Cocteau ve por primera vez los cuadros de de Chirico. El interés de los futuros surrealistas, guiados por el joven Bretón, por el pintor metafísico se remonta precisamente a estos años ("surreal" es un atributo conferido a de Chirico por Apollinaire).

A comienzos del mes de octubre, Giorgio se enferma de fiebre española, epidemia diseminada por toda Europa a fines de la guerra. Internado en la Villa del Seminario, logra recuperarse en una decena de días. El 9 de noviembre fallece Apollinaire en París, a causa de la fiebre española: de Chirico le dedica una emotiva necrológica, publicada el 12 de diciembre en la revista de Alfredo Casella "*Ars Nova*". De Chirico está muy activo en Roma: se traslada con la madre, alojándose en el Park Hotel. Giorgio, gracias al recuperado bienestar físico, comienza a formar parte de la vida cultural de la capital, frecuentando intelectuales de primer nivel, como Spadini, Cardarelli y el grupo de "*La Ronda*", la tercera salita del café Aragno y el salón del médico coleccionista Angello Signorelli.

1919. El 2 de febrero se inaugura su primera muestra personal en Roma en la casa de arte Bragaglia, donde expone pinturas del período ferrarés, junto con un grupo de obras que se había hecho traer de París. Para esta muestra de Chirico publica el escrito **Noi Metafisici en "Cronache d' actualita"** (Boletín de la Casa de Arte Bragaglia) del 15 de febrero. La muestra tiene escasa repercusión, de Písis es el único que reseña favorablemente (**Disegni di Giorgio de Chirico," La Provincia di Ferrara", Ferrara 21 de febrero**), Roberto Longhi, en cambio la demuele (**Al dio ortopedico,"Il Tempo", Roma 22 de febrero**). En Roma de Chirico es en un primer momento huésped del estudio de Arturo Martini; luego comparte uno con Domenico Bartoli en via degli Orti d' Alibert.

En otoño estipula con Mario Broglio un contrato para la exclusividad de su obra pictórica y literaria (que no le impide, sin embargo, una intensa actividad en otras revistas): entrega a Broglio en depósito los cuadros metafísicos en su poder para las exposiciones y le extiende un recibo por la adquisición del primer cuadro"l

peschi sacri". Sale la primera monografía sobre la obra de De Chirico, la primera editada por *Valori Plastici*. El libro preveía una introducción de Carrá y Savinio pero sale con una antología de juicios críticos de Soffici, Apollinaire, André Salmon, Etienne Charles, Roger Marx, Maurice Raynal, Carrá, Papini, Jacques-Emile Blanches, Vauxcelles.

André Breton y Paul Eluard entran en relación epistolar con de Chirico. Theo van Doesburg reseña "*Valori Plastici*" en "*De Stijl*" (nº 6 de abril, Leiden).

Carrá publica el volumen *La pittura Metafisica*, donde no aparece el nombre de de Chirico.

Mientras tanto, la pintura de de Chirico sufre una notable transformación respecto a la fisonomía estilística del precedente decenio. Giorgio propone una vistosa recuperación de la tradición, una tentativa de renovación de la pintura a través del pasado y el estudio de los clásicos, que han engrandecido el arte italiano de los siglos XV y XVI. Desde los primeros meses del año, de Chirico redescubre el museo como lugar de estudio e inspiración. Se dedica al estudio de la técnica, el oficio, como el mismo subraya repetidas veces en numerosos escritos teóricos publicados en "*Valori Plastici*" (donde en el numero 11- 12 de 1919, aparece el texto fundamental *il ritorno al mestiere*), en la revista "*La Ronda*", en "*Il Primato Artistico Italiano*" y en "*Il Convegno*". En las mismas revistas escribe artículos monográficos sobre Bocklin, Klinger, Menzel, Thoma, Renoir, Rafael Sanzio. Frecuenta asiduamente museos y bibliotecas, con la intención de profundizar las imágenes y los misterios de la técnica antigua: la copia, el d' apres, se torna el principal instrumento para ser dueños y no súcubos del pasado (copia del "**Gentiluomo con San Giorgio**" di Lorenzo Lotto, el primer d' apres de de Chirico, realizado en la Galería Borghese en Roma, **Diana cacciatrice (Vestale)**, **La vergine del tempo**, **La Gravida**). De ahora en más, los cambios en la pintura de de Chirico se hacen más asiduos, tanto desde el punto de vista iconográfico como en el plano de la técnica.

1920. Vive entre Roma (con su madre y su hermano), Florencia (huésped de Giorgio Castelfranco, joven estudioso de arte y admirador suyo, a quien conoció

en Milán después de la guerra) y Milán. A fines de 1920, de Chirico ayudado por el pintor y restaurador Nikolaj Lochoff, estudia la técnica de la témpera y la pintura sobre madera. Vuelve a estudiar los cuadros de Bocklin no sólo desde el punto de vista iconográfico sino especialmente del punto de vista técnico: experimenta en efecto una técnica característica del artista suizo, la témpera sobre tela (**San Giorgio, La partenza degli argonauti, Mercurio e i metafici**). Pinta muchos autorretratos, entre ellos el célebre Autoritratto con la inscripción latina *Et quit amabo nisi quod rerum metaphisica est?*

Participa en grandes muestras significativas (Ginebra, París, Berlín) y expone por primera vez en Milán, en la muestra colectiva organizada en ocasión de la inauguración de la *Galleria Arte presentata por Margherita Sarfatti* (20 de marzo-15 de abril) 1921. Realiza su primera muestra personal en la *Galleria Arte* de Milán, entre enero y febrero de 1921. Allí exhibe las obras metafísicas y las obras resultantes de su última búsqueda, entre ellas la copia del **Tondo Doni de Miguel Angel y la partenza degli argonauti**, obra maestra con una mesurada atmósfera clásico-renacentista. En su auto presentación en el catálogo, de Chirico puntualiza sus ideas acerca de la pintura, sobre las copias, sobre dibujo, la muestra tiene escasa repercusión pero es reseñada positivamente por Enrico Somare en "*il primato artistico italiano*".

La prensa extranjera sigue muy atentamente la obra de De Chirico: "*Literatura*" con Breton en Francia, "*de Stijil*" con Dan Boesbuerg en Holanda, "*Das Kunstblatt*" y "*Der Cicerone*" con Daubler en Alemania. La Bauhaus en 1921 proyecta una serie de carpetas de litografías de artistas modernos (artista italiani e russi, realizadas a fines de 1924 o principios de 1925); de Chirico está presente en la colección con un dibujo, **Oreste e Pilade**. Mientras tanto se presenta en Alemania una gran muestra itinerante (Berlín, Munich, Hannover, Hamburgo) del grupo de "*Valori Plastici*", que cobra notable suceso. De Chirico continua, su actividad teórica.

1922. El 21 de marzo se abre en París, con la ausencia de de Chirico, una importante muestra personal en la galería Paul Guillaume, donde se exhiben cincuenta y cinco cuadros, desde los primeros metafísicos, a aquellos enviados desde Ferrara, junto a cuatro obras de los años 1920-22, entre ellos una copia de Rafael. Bretón firma la presentación, en la cual da a las obras una lectura a la clave surrealista, mientras de Chirico, procura hacer aceptar su nueva pintura, incluso a través de la publicación en el número de marzo de "litterature", de una carta suya a Bretón, en la cual insiste sobre la técnica y sobre el oficio. En diciembre, Max Ernst lo incorpora en la pintura **Au rendez Vous des amis** en el grupo de Bretón, pero con el semblante de un busto clásico.

A pesar de que los vínculos con "*Valori Plastici*", van disminuyendo, de Chirico participa con el grupo (Carra, Morando, Socrate, Martín, Oppo, Spadini, Edita Broglio) en la *Fiorentina Primavera* (Palazzo del Parco di San Gallo, Florencia; marzo-julio) nace la espléndida serie de las *Ville Romane*, en la que pone en escena ambientes y arquitecturas con influencia bockliniana (**Paesaggio romano-Villa romana**), junto a una serie sorprendente de naturalezas muertas cercanas al realismo de Coubert (**Natura morta con pesci e Testa classica sullo sfondo del mare**, **natura morta con melone**, **Ortaggi e frutta**, **Frutta su una tavola nel paesaggio**).

Ilustra *Siepe a Nord-Ovest*, drama fantástico de Máximo Bontemelli editado por "*Valori Plastici*": de Chirico representa un mundo compuesto mitad por hombres y mitad por marionetas.

1923. Continúa viviendo con la madre entre Roma y Florencia (siempre huésped del amigo Giorgio Castelfranco). Desde el 4 de abril al 31 de julio, de Chirico expone en la *Quadriennale de Turín* nueve pinturas, entre ellas **Autoritratto con busto di Euripide**. Participa luego desde el 4 de noviembre de 1923 al 30 de abril de 1924 en la *II Biennale Romana*, en el Palazzo delle Sposizioni, con un grupo de obras recientes, 18 telas entre ellas autorretratos y villas romanas. Paul Eluard, poeta proveniente del grupo dadaísta y muy amigo de Breton, viene a Roma con su esposa Gala para ver las obras de de Chirico en la Bienal y adquirir algunos

cuadros suyos. Eluard insta a con el pintor una relación de amistad: de Chirico pinta un espléndido retrato de la pareja. Gala desea comprar a Castelfranco las **Muse inquietanti** y a Broglio **I pesci sacri**, pero no llegan a un acuerdo sobre el precio. De Chirico se ofrece, entonces, para hacer una copia de **Muse inquietanti**: se trata de la primera réplica documentada de una obra de de Chirico realizada por el mismo de Chirico (correspondencia de Chirico- Gala Eluard, carta del 23 de febrero y del 10 de marzo de 1924).

En la revista "**La Bilancia**", dirigida en Roma por Humberto Barbaro, que publica el mismo año un importante artículo de Giorgio Castelfranco sobre la pintura dechiriquiana, Giorgio publica en dos entregas (marzo-abril) el importante texto **Pro Técnica Oratio** afirmando que "el hecho importantísimo de la técnica pictórica es un hecho espiritual".

1924. Participa por primera vez con los dos cuadros (**Ottobrata e Duelli a morte**) en la **XIV Bienal de Venecia** de 1924: una vez más la crítica no es favorable.

En Roma donde vive con la madre y el hermano en Via Appennini, conoce a su mujer Raissa Gurievich Krol, bailarina protagonista de *I Historie Du Soldat De Igor Stravinski* (en el teatro Degli Undici en el Palazzo Odescalchi, fundado y dirigido por Luigi Pirandello).

En otoño de 1924, de Chirico esta en París, donde realiza la escenografía y los vestuarios para el ballet **La Giara**, inspirado en un cuento de Pirandello, presentado en el teatro de Champs Elysées, por el Ballets Suédois de Rolf de Maré, con música de Alfredo Casella y coreografía de Jean Borlin: se trata del primer trabajo importante como escenógrafo.

Las relaciones con los surrealistas y con el ambiente artístico parisino en general es aún bueno: de Chirico es considerado el padre del arte surrealista. Sobre la cubierta del primer número de "**La revolution surrealiste**" (diciembre de 1924) aparecen reproducidas tres fotografías de Man Ray en las cuales de Chirico está siempre presente y un cuadro **Le Reve De Tobie**, aparece a espaldas de Breton. Siempre en el mismo número de la revista, de Chirico publica el escrito **Reve**; Philippe Soupault y Louis Aragon le dedican dos poesías.

Dr. Carlos Federico Weisse de "Duelo y Sublimación en la obra de Giorgio de Chirico"

De Chirico deja París probablemente a fines de noviembre, por un probable litigio con Paul Guillaume, acusado de prestar escasa consideración a su trabajo, y regresa a Roma.

1925. Desde Roma intenta reanudar los contactos con la capital francesa, entrando de nuevo en contacto con Guillaume, Pierre Roy, Leonce Rosenberg.

Desde el 1 de marzo al 30 de junio expone 7 obras en la *III Biennale Romana*, consiguiendo escasa repercusión. En primavera o en el otoño de 1925 de Chirico y Raissa se trasladan a París, estableciéndose primero en la calle Bonaparte, luego en la calle Meissonier en el parque Monceau y el estudio en la calle Bocquillon. Raissa abandona la danza y se dedica al estudio de la arqueología en la Sorbona, inspirando frecuentemente al marido puntos de partida e ideas para sus nuevas interpretaciones del mundo clásico.

Aparece en este año una pequeña monografía sobre Gustavo Coubert para las ediciones de "Valori Plastici" introducida por un ensayo de de Chirico.

En mayo en el teatro Odescalchi de Roma aparece en escena *La Morte Di Niobe*, tragedia mímica en un acto de Alberto Savinio con la coreografía de George Kroll, de Chirico realiza escenografías y vestuarios, de los cuales queda únicamente el boceto de escena reproducido sobre la tapa de "*La Revista di Firenze*", que prepara para la ocasión un suplemento extraordinario destinado a ser el programa de sala. Se trata de una pantomima empapada de atmósferas experimentales y provocativas, según esquemas muy en boga en el caldeado ambiente parisino, pero prematuros para el público romano. La representación no fue acogida positivamente ni por el público ni por la crítica.

Los surrealistas continúan admirando y adquiriendo las obras de de Chirico, en este período adquieren sus cuadros André Breton, Paul Eluard, Marcel Duchamp, Yves Tanguy. También Paul Guillaume compra nuevos cuadros.

Del 6 al 30 de mayo, de Chirico tiene en París una muestra personal en la galería de su nuevo marchand Leonce Rosenberg, el sostenedor de la pintura cubista y luego de aquella del retorno al orden, con presentaciones de Giorgio Castelfranco: son exhibidos 23 cuadros, algunos de principios de los años 20 y otros más

recientes, entre los cuales **Autoritratto con busto di Mercurio**, **Natura morta con busto classico**, **melograno e uva**. **La sala de Apolo**. En esta ocasión, Bretón critica ásperamente las más recientes obras de de Chirico. Rosenberg es una figura muy importante para de Chirico en estos años: presenta regularmente sus cuadros en la galería, los publica en su boletín (*Bullettin de l'Effort Moderne*), financia la monografía de Waldermar George de 1928 colabora en la organización de sus muestras en el exterior y finalmente le encarga grandes telas de gladiadores para el salón de su casa, donde hace decorar cada habitación para un artista distinto los surrealistas mientras tanto, continúan publicando y exhibiendo obras metafísicas de De Chirico: del 14 al 25 de noviembre algunas pinturas suyas son exhibidas en la muestra *La peinture surréaliste*, en la Galerie Pierre con obras de Arp, Ernest, Klee, Masson, Miro, Picasso, Man Ray, Pierre Roy, con prefacio de Breton y Robert Desnos.

1926. Bretón habla de de Chirico como del genio perdido en "*La Revolution Surréaliste*", publicando la reproducción desfigurada de la pintura **Oreste ed Elettra**, expuesta el año anterior por Rosenberg. La fractura con los surrealistas es ahora total; los únicos que defienden a de Chirico son Roger Vital y Jean Cocteau. De Chirico participa en la *I Mostra del Novecento Italiano* que se realiza en Milán entre febrero y marzo en el Palazzo della Permanente, que se traslada en 1927 primero a Zurich y Amsterdam y luego a Berlín y Hamburgo. Realiza una muestra personal en la Galería Pesaro de Milán, participa en una muestra en Inglaterra (*Brighton, Art Gallery, Brighton*), en Alemania (*Internationale Kunst Ausstellung, Dresda*) y en Estados Unidos (*The Internacional Exhibition of Modern Art*, curada, por Societé Anonyme de Marcel Duchamp, Man Ray, Catherine Dreier, Brooklyn Museum, New York). Participa en varias muestras en París, entre ellas una individual en la galería Paul Guillaume, presentada por Albert C. Barnes, estudioso y coleccionista de Filadelfia que comprará muchos cuadros.

1927. En mayo realiza una muestra individual en la *Galería Jeanne Bucher* de París presentada por Waldemar George, el teórico del europeo "reappel a l'ordre". Roge Vitral le dedica una monografía (*Giorgio de Chirico et son oeuvre*, edition Gallimard, París), donde analiza también los nuevos temas de la pintura dechiriquiana. Aparece en la revista parisina "*Comoedia*" (12 de diciembre) una entrevista destinada a suscitar en Italia mucho clamor (es parcialmente traducida por el órgano del sindicato fascista de los artistas "*Le Arti Plastiche*" del 16 de diciembre): la afirmación que desencadena la polémica es que en Italia falta un movimiento de arte moderno, y por consiguiente un ambiente favorable al arte y a su desarrollo. De esta entrevista derivan las dificultades de De Chirico con el régimen fascista

1928. Durante el mes de enero realiza su primera muestra individual en Nueva York (*Paintings by Giorgio de Chirico, Valentine Gallery*) y en el mes de octubre en Londres (*First Exhibition in England of Paintings of Giorgio de Chirico, Arthur Tooth and Sons*) en febrero inaugura una nueva muestra individual en la *Galerie de l'Effort Moderne* di Léonce Rosemberg, donde exhibe las obras más recientes como **Cavalli sulla Spiaggia, Movili nella valle, Gladiatori**. Los surrealistas más por contraste, organizan en su galería una anti -muestra *Oeuvres Anciennes de Giorgio de Chirico*, con obras metafísicas en su mayoría de la colección de André Bretón. Louis Aragón lo ataca frontalmente en la presentación de la muestra (*Le Feuilleton change d'Auteur*). Escriben sobre él también Pierre Courthion y Carl Einstein. El contraste con los surrealistas, además de teórico, es cultural y económico: los surrealistas, Bretón en primer lugar aspiraban a una completa hegemonía intelectual y comercial (de hecho habían adquirido muchas obras del periodo metafísico): de Chirico, con su encendido individualismo y sus pretensiones de independencia contrasta con las ambiciones de los surrealistas. Se publican las monografías de Boris Ternoletz (Edizioni Sheiwiller, Milano) y de Waldemar George (Ed. Chroniques du Jour, París). Se publica también le *Mystere Laic* de Jean Cocteau (Ed. des Quatre Chemins, París) con litografías del artista, el primer análisis poético hecho con profundidad de la obra de- chiriquiana luego

de los textos de Apollinaire y Bretón. Estas litografías contienen las principales temáticas dechiriquianas de este periodo: **Un Trofeo, Archeologi, Cavalli in riva al mare, Movili nella valle, Gladiatori, Templi e paesaggio in una stanza.**

Realiza obras individuales y colectivas en París, Brusellas, Berlín, Moscú. Scheiwiller de Milán, publica su **Piccolo Trattato di Técnica Pittorica**.

Realiza la portada para la recopilación de poesías de Paul Eluard *Defense de savoir*, inicia la decoración del salón principal en la casa de Léonce Rosenberg con los **Gladiatori**, un ciclo iconográfico que ve la luz entre 1926 y 1927, que representa inmóviles luchadores insertos en el espacio cerrado de una claustrofóbica habitación.

Comienza la persecución fascista de De Chirico luego de la entrevista que realiza en París, que ofendía a los pintores del régimen.

1929. Durante este año De Chirico alcanza el ápice del éxito, en una París culturalmente muy animada. Luego de la caída de la bolsa de Wall Street, la gran crisis llega a los mercados internacionales y pronto influye sobre el mercado artístico europeo.

A pesar de que la relación con los surrealistas esta definitivamente rota, la editorial Editions du Carrefour de Pierre Levy publica **Hebdómeros**, *chez l' Le peintre et son genie chez l' écrivain*, texto autobiográfico y obra maestra que resulta su mas importante obra literaria. Aún Louis Aragon, hostil, hacia el artista, elogia la magnificencia de la obra.

Frecuenta a los artistas italianos activos en París: Mario Tozzi, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Alberto Magnelli, Gino Severini.

El primer éxito indiscutible de escenografías y vestuarios diseñados por De Chirico es la preparación del ballet *Le Bal*, sobre guión de Boris Kochno y música de Vittorio Rieti, puesto en escena en la Salle Garnier de Montecarlo, con la compañía de Ballets Russes de Serge Diaghilev y coreografía de George Balanchine. Numerosos motivos presentes en la escenografía y los vestuarios de *Le Bal*, se encuentran en la producción pictórica de De Chirico entre 1925 y 1929,

tanto que es posible leer en este alegórico apólogo danzante el sentido de toda la nueva pintura del maestro.

1930. En este año la actividad expositiva de De Chirico es muy intensa, tanto en Italia como en el exterior su fama se fortalece a nivel internacional. En enero participa en la *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, en la galería Milano en la capital lombarda. En marzo se inaugura en Nueva York su tercera exposición personal americana en la Balzac Gallery. Participa en la reseña del Novecento Italiano presentada en septiembre en Buenos Aires por Margherita Sarfatti con cinco obras del período bockliniano, algunas exhibidas al público por primera vez, entre ellas **Prometeo (1909)**, **Centauro Morente (1909)**, **Serenata (1909-10)**. Entre octubre y noviembre realiza su primera muestra personal en Alemania, en la galería de Alfred Flechteim en Berlín. También en Berlín, durante el mes de octubre se representa en *la Staatsoper Das Leben des Orest de Ernest Krenek*. De Chirico realiza la escenografía inspirada en su reciente pintura.

Pinta sobre todo retratos, mórbidos, desnudos femeninos y naturalezas muertas que anuncian un nuevo recorrido: un estilo líquido y ágil a la manera de Renoir, con colores claros y transparentes, rasgos rápidos y vibrantes. Contemporáneamente de Chirico vuelve a pintar, incluso los temas de la antigua metafísica y aquellos parisinos de los años 20.

Gallimard publica los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, ilustrados con una maravillosa libertad de diseño por De Chirico, con imágenes inéditas en las cuales elementos de la naturaleza (la luna, el sol) y decorativos (la voluta) se transforman en figuras animadas.

Hacia fines del año, el matrimonio con Raissa sufre una profunda crisis y concluye.

1931. En la *Memorie*, De Chirico fecha en 1931 el encuentro con Isabella Far. Elena Scilitian, quien los ha presentado, recuerda el encuentro entre Isabella Pakszwer (luego Isabella Far) y Giorgio de Chirico en noviembre o diciembre de 1930. Isabella Far será la segunda esposa de de Chirico y vivirá con él hasta su muerte. De Chirico reside aún en París, pero regresa a Milán, en ocasión de su

muestra individual en la galería Milano (abril-mayo), donde expone 50 obras, presentando también en Italia su producción más reciente.

Envía además cinco telas a la 89 *Exposizione della Società Promotrice delle Belle Arti*, que tuvo lugar en Turín a fines de abril. Realizó innumerables muestras personales y colectivas internacionales (Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Checoslovaquia). Está presente en la primera reseña de arte surrealista en América, la famosa *Never-Super-Realism en el Wadsworth Atheneum de Hartford*.

Continúa su producción para el teatro: similares a las que realizara para *das leben des orest*, incluso por la común pertenencia al tema mitológico, son las escenografías realizadas para el ballet *Bacchus et Ariane*, con música de Albert Roussel y coreografía de Serge Lifar, llevado a escena en el *Theatre de l'Opera de París* realiza inclusive la escenografía y el vestuario para el ballet *Pulcinella*, compuesto por Igor Strawinski en 1910 elaborando música de Pergolesi con la coreografía de Boris Romanov, puesto en escena por los ballets de l'Opera Russe en Paris.

1932. Giorgio e Isabella se trasladan a Italia, a Florencia. Frecuentan asiduamente al anticuario Luigi Bellini, el cual organizara una exposición personal del artista en su galería (en el *Palazzo Ferroni* en abril). Expone 16 obras en la *XVIII Bienal de Venecia*, en la sección dedicada a los “Italianos de París”, presentada por Gino Severini. De Chirico continúa viajando, por su actividad expositiva se concentra en Italia. Participa de la importante reseña de artistas italianos presentada en marzo por Waldemar George en la galería *Georges Bernheim* de Paris.

1933. Viaja mucho entre Génova, Florencia y Turín, pero predominantemente reside en Milán donde vive en Via Rugbella 9. Desde el 18 de febrero realiza una muestra individual en la *Galleria Il faro de Turín* donde conoce a Romano Gazzera, pintor “de talento” como lo definiría en sus *Memorie*. Realiza una muestra individual en Génova (*Galleria Vitelli*) y en Florencia (*Palazzo Ferroni*). Participa en muestras colectivas en Viena, Chicago, Anversa, París, Nueva York, Ámsterdam,

Dr. Carlos Federico Weisse do "Duelo y Sublimación en la obra de Giorgio de Chirico"

Zurcí. Significativa es su participación en la *V Trienal de Milán* para la cual realiza una gran pintura mural, con la técnica de la ténpera al huevo e inspirada en el tema de la cultura Italiana, junto a Sironi, Campagli, Funi y Severino. Luego la obra es destruida.

De Chirico continúa su actividad para el teatro: en ocasión del primer *Maggio Musicale Fiorentino* diseña escenografía y vestuario para *I puritani*, melodrama de Vincenzo Bellini, con la dirección artística de Guido Salvini. El artista lleva por primera vez al escenario de un teatro lírico oficial y para un melodrama de repertorio —a despecho de toda convención realista— **Piazze d' Italia y Manichini**, que desde hace casi veinte años caracterizan su pintura, consiguiendo un profundo fracaso.

1934. De Chirico, cansado de la hostilidad hacia su persona de parte de la mayoría de la crítica y del público italiano, decide regresar a París con Isabella.

Aquí encuentra una situación para nada alentadora: los comerciantes que los habían ayudado en el pasado, habían cesado su actividad. No obstante la difícil situación, de Chirico prosigue en su búsqueda. Ilustra con 10 litografías los textos poéticos de Cocteau con el nuevo tema de los baños misteriosos, un tema entre de los más enigmáticos de la producción de Chirico: la carpeta, con una tirada de 120 ejemplares, mas de 10 fuera de comercio que contenían un dibujo original de de Chirico, se publica con el título **Mythologie**. Pinta durante este año el celebre **Autoritratto Nello Studio**, en el cual el artista se representa en pantuflas frente al caballete y a algunas espléndidas vistas de París.

A partir del 25 de mayo realiza una muestra individual en la galería de Paul Guillaume, destinada a desaparecer pocos meses después.

Expone además en la muestra surrealista organizada en Brusellas, en el *Palais de Beaux-arts*, para celebrar el primer año de la revista "*Minotaure*" de Teriade en la que publicara sus textos poéticos y en el *Carnegie Institute de Pittsburg (The 1934 International Exhibition of Painting)*.

Es escenógrafo y vestuarista para la *Figlia Di Jorio*, De Gabriele d Annunzio, con la dirección artística de Luigi Pirandello y Guido Salvini, llevado a escena en el Teatro Argentino de Roma.

1935. Expone en la *II Cuadrienal de Roma*, donde tiene una sala personal que reúne 45 pinturas, realizadas entre 1933 y 1934, las "**Ricerche Di Invenzioni e Fantasia**" que agrupan diversos ciclos de su producción: **Bagni Misterosi, Nature Morte, Bagnati, Autoritari, Cavalli y Combattimenti Di Puritani** que retorna los héroes de trajes coloreados realizados para *I Puritani* de Bellini de 1933 (**Gentiluomo in villeggiatura, Combatimento di puritani**).

Otras importantes exposiciones son aquellas de Lucerna (*These, Antithese Synthese, Kuntsmuseum*), la de París (*L' art italien des XIX et XX siecles, Jeu de paume*) y la de Praga donde De Chirico permanece más de un mes. Realiza una muestra individual sobre las pinturas metafísicas en la *Pierre Matisse Gallery de Nueva York*, que logra gran éxito de crítica y de público.

Sobre la tapa de "Vogue" del 15 de noviembre aparece reproducida una tempera suya que representa joyas y accesorios femeninos, sobre el fondo de temas dechiriquianos.

1936. De Chirico decide abandonar Europa: se embarca en Génova y llega a Nueva York el 27 de agosto. Isa lo alcanza en noviembre es un período de intenso trabajo: el 28 de octubre inaugura la muestra individual *Recent Paintings and Gouaches By de Chirico* en la Julián Levy Gallery, donde expone obras recientes, Albert Banes escribe la presentación en el catálogo. En diciembre participa de la muestra colectiva de *Alfred Barr Fantastic Art Dada, Surrealism en el Museum of Modern Art* (luego itinerante: Filadelfia, Springfield, Mineapolis, San Francisco, Milwaukee, Boston).

En Italia se publica la monografía *Giorgio de Chirico* de Giuseppe Maria Lo Duca, con notas Bibliografiás de Giovanni Sheiwiller (Hoepli-Milán).

1937. Colabora con las revistas "Vogue" y "Harpers Bazaar" realiza para la sastrería Sheiners de Nueva York un panel mural titulado **Petronio El Adone** moderno in Frack. Decora una pared del instituto de belleza Helena Rubinstein. Proyecta la decoración de una sala comedor para la *Exposición Tour Rooms Designed for Paintings en la Decorator Pictures Gallery*, utilizando motivos de su pintura. Prosigue mientras tanto su intensa actividad expositiva en varias galerías de Nueva York, de Londres, Roma, París. En Roma, en su habitación en Parioli, muere la madre de De Chirico.

1938. En enero De Chirico regresa a Italia con Isabella. Luego de una estadía de pocos días en Roma, se establece en Milán en Via de Ges. Otra vez encuentra en Italia un clima hostil, en la *Galería Milote* de Milán se abre una muestra dedicada a *de Chirico metafísico*. El artista decide organizar una exposición en la galería *Barbaroux* de obras recientes, que documentan los diversos ciclos de su pintura. Desde los **Cavalli** hasta los **Mobili Nella Valle**, **las naturalezas muertas y los baños misteriosos**. La opulencia de las formas y la pincelada densa y nerviosa ilustran el vuelo barroco. Mientras tanto prosigue su actividad editorial: en los primeros meses del año evoca en algunos escritos la reciente experiencia americana (*Barnes Coleccionista místico en "l' Ambrosiano" del 16 de febrero, Metafísica dall' America en "Omnibus" del 9 de octubre*). Edizioni Della Cometa de Roma preparan las pruebas de galera de la traducción italiana (con correcciones de Libero De Libero) de *Ebdómero* pero no será publicado. A su regreso de los Estados Unidos se ocupa de los bocetos y figurines para la *Orestea* de Esquilo, *Bacchides* de Eurípides y *Le Minotauro* de Louis Gauthier Vignal, todas con coreografías de Jolas Coutoudis (el futuro comerciante de arte Alexander Jolas) comisionados a de Chirico por el mismo Gauthier Vignal, por invitación del gobierno griego a fines de 1937 y principios de 1938. Los tres espectáculos debían ser puestos en escena en el teatro de Bacco de Atenas, pero no fueron representados a causa del estallido de la guerra. Siempre en 1938, De

Chirico realiza escenografías y vestuarios para el ballet en un acto *Portee*, sobre música de Claude Debussy, y puesto en escena el 20 de junio en el Covent Garden de Londres con la coreografía de David Lichine para los ballets del coronel de Basil.

Realiza algunas esculturas en terracota. Los temas son recurrentes: **Arianna, Archeologi, Ettoree Andromaca Hipólito, e il suo cavallo**. Existe también una **Pieta**. Las esculturas serán exhibidas en Barbaroux en marzo de 1941, suscitando curiosidad en la crítica.

1939. De Milán se traslada a París, disgustado por los decretos por la defensa de la raza "para no seguir viviendo en un país donde todo sentimiento de humanidad, de dignidad, de civilidad, de conciencia y de pudor parecían completamente desterrado, decidimos regresar a París" (*Memorie della mia vita* pag. 176-177).

En febrero expone con la *III Cuadrienal de Roma*, tres pinturas solas, una de las cuales **Dioscuri** (fechada en 1938) es adquirida por el Ministerio de la Cultura Popular. En marzo participa en *The Sources Of Modern Painting*, en el Museum of Modern Art de Boston, y luego en *la Exhibition Of Italian Contemporary Art* en Nueva York (Pabellón Italiano de la Exposición Universal de Nueva York).

Mientras tanto hay un nuevo cambio en su pintura: conoce en el Louvre a un restaurador especializado en la pintura flamenca que le muestra "una especie de ungüento blanquecino (...) con el cual diluía los colores pero poniendo mucho ungüento y poco color" (*Memorie della mia vita*, pag. 179).

Para De Chirico es un descubrimiento fulminante: comienza la búsqueda para la preparación de una emulsión que "usada junto al color, permite obtener una materia preciosa y transparente, facilita mucho el trabajo y otorga esa fineza del modelado y esa profundidad de ejecución que ya, desde hace un siglo, parecen completamente olvidadas. Era el primer paso hacia la conquista de la gran pintura..." (*Memorie Della Mia Vita*, pág. 180). De Chirico toma como sus modelos a los grandes maestros excelsos en la técnica: se remonta a Rubens, Rembrandt, Tiziano, Tintoretto, Delacroix, Coubert, Ingres. Sus cuadros muestran una paleta más oscura, una pincelada más nerviosa, un color más denso: o sea, una pintura

rápida pero preciosa. Contemporáneamente vuelve a pintar los antiguos temas metafísicos.

1940. Desde París asiste al estallido de la guerra. Decide regresar a Italia, primero a Milán (Via Del Gesu) y luego a Florencia, donde es huésped por el período estival del anticuario Luigi Bellini en la Villa dell' Impruneta. Nuevos trabajos son presentados en la muestra individual de la galería Barbaroux de Milán en el mes de noviembre. En la muestra colectiva en la Sala de Arte de la Nación de Florencia (febrero de 1940), aparece uno de los primeros autorretratos en traje (**Autoritratto in costume orientale**). Sus trabajos siguen apareciendo en reseñas organizadas en Europa y los Estados Unidos, confirmando el vivo interés que la crítica y el público demuestran hacia su obra, sobre todo del periodo metafísico. Recordamos la muestra individual en Londres (London Gallery) y en Nueva York (Pierre Matisse Gallery) y la muestra colectiva de la ciudad de Méjico (Galería de Arte Mejicano). Publica **Il Signor Dudron** en "*Prospettive*" (15 de mayo, Roma) y la fundamental **Brevis Pro Plastica Oratio** en "*Aria d' Italia*", importantísimo texto sobre escultura.

1941. Una nueva importante muestra individual tiene lugar en la galería IL Milione de Milán con obras proveniente de la colección de Castelfranco. Ilustra con veinte litografías **l' Apocalisse** a cargo de Rafael Carrieri con una presentación de Máximo Bontempelli (Edizioni Della Chimera, Milán). De 1941 es la primera monografía amplia dedicada al artista en América, *Early de Chirico* de James Thrall Soby (Ed. Dodd-mead, Nueva York).

1942. En enero participa en la muestra colectiva *Exhibiton Inaugurating the Collection Societé Anonyme en la Yale Art Gallery de New Haven*. En marzo realiza una muestra personal en New York, en *la Perls Gallery*. En junio participa en *la XXIII Bienal de Venecia* con un importante número de obras. Recibe críticas desfavorables, sólo Libero De Libero destaca su importancia. En otoño se traslada definitivamente de Milán a Florencia, huésped habitual de Luigi Bellini.

En la capital toscana encuentra una atmósfera más serena y ello le permite reanudar su trabajo. De Chirico continúa su búsqueda, prosigue en la tentativa de perfeccionar la técnica pictórica experimentando los colores emulsionados y los óleos plásticos, que permitan obtener efectos de brillantez, espesor y transparencia de la materia. Se acentúa además la tendencia a retomar elementos del 500 y 600.

Realiza la escenografía para el ballet *Anfióne* sobre texto de Paul Valéry, música de A. Honnegger y coreografía de Aurel Milloss, puesto en escena en la Scala de Milán el 12 de octubre.

Escribe numerosos artículos teóricos en varios periódicos: en la revista "Stile" de Gio Ponti publica el extenso artículo **Consideraciones sobre la pintura moderna** desde abril del 42 hasta julio del 43 publica en "L' *Illustrazione Italiana*" nueve artículos en los cuales examina las razones de la pintura y sus "géneros": Recordamos **Discorso sulla materia pittorica (26 de abril)**; **Paesaggi (5 de julio)** **Discorso sullo spettacolo teatrale (25 de octubre)** y el célebre artículo **Le nature morte (24 de mayo)**, que de Chirico prefiere llamar vite silenti, traduciendo el término inglés Still Life o el alemán Stilleben. Estos y otros artículos confluyen pocos años después en el libro **Commedia dell' Arte moderna**, publicado en 1945, en el cual De Chirico atribuye a Isabella parte de su reciente sistema teórico. Se publica la traducción inglesa de **Hebdómeros** (traducido por R.C.Kneight, en "Arson", marzo, Londres) y la italiana (Edizioni Bompiani, Milán). Siempre en 1942, se publica la monografía Giorgio de Chirico de Raffaele Carrieri (Monografie d'Arte di Stile, Garzanti, Milán).

1943. El 8 de septiembre deja Florencia y se desplaza entre Roma y la Toscana. Expone en la *IV Cuadrienal de Roma*. Realiza numerosas muestras (individuales en Roma (galería Lo Zodiaco), Florencia (galería Donatello), Venecia (Galería del Cavallino), Nueva York (*Arts of this Century de Peggy Guggenheim*)). Comienzan a aparecer los estudios críticos sobre de Chirico metafísico publicados en las nuevas revistas de Nueva York "View" y "VVV". Escribe el importante ensayo **La forma nell' Arte e nella Natura** (publicado en "L' *Illustrazione Italiana*" del 21 de

marzo de 1943). En la revista "Documento" (mayo 1943) aparece el ensayo filosófico **Discorso sul meccanismo del pensiero**, en el cual De Chirico explica qué entiende por "pensar por imágenes" antes que por palabras. Ambos escritos teóricos serán atribuidos en 1945 a Isabella Far.

1944. Se establece definitivamente en Roma: primero alquila algunas habitaciones en Via Gregoriana, en el edificio donde vive Gualtieri di San Lazaro. Hacia fines de 1944 y el inicio de 1945, precisamente debido a la difícil convivencia con este último, alquila un departamento en via Mario de Fiori.

De Chirico vuelve a trabajar: en la buhardilla de Via Gregoriana iluminada por una claraboya, pinta: "unas bellísimas vidas silentes con objetos, con calcos de esculturas antiguas, viejos libros y piezas de caza" (*Memorie della mia vita*, pag.198). Disminuye la actividad expositiva, participando sólo en cuatro muestras colectivas (*Milán, dos en la Galería Barbaroux, Roma Galería Nacional de Arte Moderno y Galería del Secolo*).

Ilustra el cuento infantil *Nel Paese della Gattafata* de Orsola Nemi (Edizioni Documento, Roma); realiza las escenografías para el *Don Giovanni*, ballet con música de Richard Strauss y coreografía de Aurel Milloss, para el Teatro de la Opera de Roma.

1945. En 1945 reanuda la actividad expositiva. Son importantes las muestras individuales en Roma (*Galleria del Secolo y Galleria La Margherita*). En la muestra en la Galería el Secolo se expone el famoso **Autoritratto nudo**. Se trata de la versión integral, sin el taparrabos, agregado posteriormente en ocasión de la muestra en la *Royal Society of British Artist de Londres (Royal Society Academy, mayo 1949)*.

Prosigue la polémica con la crítica que no acepta las nuevas experiencias pictóricas del artista y no entiende la continua y narcisista operación de los autorretratos en traje del 500 y del 600.

Otra muestra importante es la de la galería San Silvestro de Roma, con Alfredo Biagini, donde son exhibidas algunas vistas de Villa edici. Publica 1918-1925

Ricordi di Roma (Editrice Cultura Moderna, Roma) y la primera edición de las Memorie della mia vita (Astrolabio, Roma), que se cierra en 1944; se publica, también, **Commedia dell' arte moderna** (Traguardi, Nuove Edizione Italiani, Roma). Se publica también en París **Une Aventure de Monsieur Dudron** (*L' Age d' Or Fontaine*).

Prosigue la colaboración con Millos: de Chirico realiza escenografías y vestuario para las Danze de Galanta con música de Soltan Kodaly, que es puesta en escena en el Teatro Adriano de Roma por la compañía de los Ballets Romanos de Millos.

1946. En junio realiza una muestra individual en París en la galerie Allard: De Chirico declara falsas todas las obras expuestas fechadas 1910-1920. Comienza la polémica sobre la autenticidad de sus telas, destinada a continuar y agravarse con el curso de los años. Numerosas son las muestras colectivas en Italia (Milán, Roma, Florencia, Turín, Trieste) y en el exterior (Nueva York, París, Perna), donde siguen presentándose las obras del período metafísico. Un importante coleccionista Belga, Rene Jaffe, le dedica la monografía Giorgio De Chirico le voyant (ed. La Boetie, Brusellas), que concluye con la producción de los años 20.

1947. Durante este año alquila un departamento en el número 31 de Piazza di Spagna, que enseguida adquirirá y donde habitará hasta su muerte.

Giorgio comienza a frecuentar calles, negocios y galerías cercanas a Trinita Dei Monti (via Condotti, el Café Greco, la Galería Russo, a la cual lo liga un contrato de exclusividad). Prosigue su actividad expositiva tanto en Italia como en el exterior; participa en el mes de julio en la muestra colectiva de Artistas Italianos hoy en Buenos Aires, en la galería Muller.

1948. Francesco Arcangeli presenta la muestra de pintura metafísica *Tre Pittori Italiani dal 1910 al 1920* (Carra, de Chirico, Morandi) en la XIV Bienal de Venecia. De Chirico polemiza por la selección de la obra y declara falsa una pintura expuesta.

Dr. Carlos Federico Weisse “Duelo y Sublimación en la obra de Giorgio de Chirico”

Hacia fines de 1948 es nombrado miembro de la Royal Society of British Artist donde en mayo de 1949 presenta una muestra individual (Royal Society Academy, Londres) con mas de cien obras.

En 1949. En polémica con la preparación operada en la Bienal el año precedente, realiza una muestra individual en Venecia (en el Salone degli Specchi de Cá Giustinian) organizada por Giorgio Zambernal, donde expone 90 obras con características netamente antimodernistas. Reacciones y polémicas surgen entre los abstractos dirigidos por Emilio Vedova que intentan impedir una conferencia del artista.

Realiza la escenografía para la *Lunga note di Medea*, ópera de tema mitológico de Corrado Alvaro con música de Ildebrando Pizzetti para la compañía de Tatiana Pavlova, que además de interpretar la ópera, se ocupa de la dirección artística. Además dieciséis años después de la experiencia de los Puritani, de Chirico vuelve a participar en el *Maggio Musicale Fiorentino*, que había alcanzado su XII edición, diseñando escenografías y vestuario para *Orfeo* de Claudio Monteverdi, con la dirección de Guido Salvini y la coreografía de Boris Romanov.

Se publica la monografía de Italo Falda *Il primo de Chirico* (ed. Alfeiri / serenissima, Venecia) que Carlo Dulovico Ragghianti reseña en un importante artículo en “*La Critica d’ Arte*” (noviembre de 1949), donde propone un enfrentamiento entre la arquitectura dechiriquiana y la arquitectura clasicista alemana del 800. Se publica también el volumen de Máximo Valsecchi *La Metafisica di Giorgio de Chirico* (ed. Del Milione, Milán).

En 1950. Aun en polémica con la Bienal, organiza en la sede de la *Societá Canottieri Bucintoro de Venecia* una “antibienal”. Además de De Chirico, exponen los pintores “antimodernos” R. Gazzera, M. de Alzaga, C. Guarrienti, V. Freccia, J.Noxon, P. Weiss. Los fines de la exposición son precisados en el catálogo de la muestra escrito por el mismo De Chirico (*Museo Degli Orrori. Dichiarazioni Biennale a fuoco, número único, Venecia 23 de septiembre de 1950*). La iniciativa

continúa con las muestras individuales realizadas en esa misma sede en 1952 y 1954, manteniendo siempre el mismo carácter polémico.

Realiza otras muestras individuales en Génova, Nápoles, Roma, Catania. Participa en muestra colectiva en Zurcú, Milán, Roma, París, Londres, Basilea.

Continúa su actividad escenográfica: realiza escenografías y vestuarios para *Ifigenia de Ildebrando Pizzetti en el XIV Maggio Musicale Fiorentino*.

Inicia su colaboración en el "Giornale d'Italia" de Roma con una serie de artículos principalmente antimodernistas.

1951. De Chirico colabora por segunda vez con el teatro Alla Scala de Milán, realizando escenografías y vestuario para *la Leggenda di Giuseppe*, acción coreográfica en un acto de Harry Graf Kessler y Hugo von Hofmannsthal, con música de Richard Strauss, puesta en escena el 5 de mayo. Los bocetos que quedan, conservados en el *Archivo del Teatro alla Scala*, se inspiran en modelos del 500 pero según un gesto barroquizante y con una pincelada a la manera de Delacroix: de Chirico lleva al escenario los resultados de su búsqueda pictórica de estos años.

Expone en Milán, en la *Galería Gian Ferrari* una serie de pinturas de inspiración del 500-600, lujosamente enmarcadas y colgadas sobre paredes tapizadas con tela roja. Participa en la *VI Cuadrienal de Roma*.

1952. El 5 de mayo muere en Roma Alberto Savinio, a causa de un infarto; a partir de ese momento, de Chirico usará con corbata negra en señal de luto.

En este año contrae matrimonio con Isabella Pakszwer Far.

De Chirico realiza el último trabajo para el *XV Maggio Musicale Fiorentino*: la escenografía y el vestuario para *Don Chisciotte*, obra en tres actos y seis cuadros de Vito Frazzi, música también de Frazzi, que fue puesta en escena el 27 de abril en su primera presentación completa. Colabora nuevamente con Aurel Millos, quien se ocupaba de la coreografía del espectáculo, en la preparación del *Mefistófeles*, una opera en un prologo, cuatro actos y epílogo, con letra y música

de Arrigo Boito, inspirada en el Fausto de Goethe, representada en el teatro Alla Scala, el 12 de abril.

1953. Se publica la breve monografía de Isabella Far (ed, Berseti, Roma), que ilustra la producción de los años 40 hasta las obras más recientes. Los temas de sus pinturas son siempre los mismos: retratos cada vez más realistas, **Autorretratos, Caballos en la ribera al mar, Naturalezas muertas en el paisaje, años 20 junto a las numerosas copias tomados de pinturas del período metafísico y de los de los grandes maestros del pasado.**

Continúa su actividad de escenógrafo: trabaja en la preparación de *La coda santa*, comedia en tres actos de Dino Terra, puesta en escena en el teatro Satiri de Roma, el 15 de mayo, con la dirección de Corrado Pavolini.

1955. Realiza una muestra individual en Nueva York, en el *Museum of Modern Art*: en esta ocasión es publicado el ensayo sobre de Chirico de James Thrall Soby - *Giorgio De Chirico*, Ed. Museum of Modern Art, Nueva York - a partir del ensayo del mismo autor de 1941. En la muestra en el M.O.M.A son presentadas veinte obras metafísicas.

Participa en la VII quadriennale de Roma y en la primera edición de Documenta en Kassel.

1956. Luego de años de encendidas polémicas, de Chirico participa nuevamente en la *XVIII Bienal de Venecia*. Colabora nuevamente con el Teatro Alla Scala, para la presentación de *Apollo Musagete*, un ballet en un acto y dos escenas, con libreto y música de Igor Stravinsky, que es puesta en escena en la piccola scala el 10 de marzo con coreografía de Serge Lifar.

De Chirico continúa polemizando sobre la pintura moderna y escribiendo en numerosas revistas y participando en transmisiones televisivas.

1960-1969. De Chirico continúa trabajando sobre temas de su interés, reelaborándolos con mínimas variantes. Sus trabajos tienen una notable repercusión de público y de mercado. Realiza numerosas muestras en Italia y en el exterior. El 31 de marzo de 1964 pone en escena en el *Teatro de la Opera de Roma* "Otello" opera en tres actos de Gioachino Rossini, con texto de Francesco Berio di Salsa, de la homónima tragedia de Shakespeare, con la dirección del joven Sandro Sequi, con escenografía y vestuario de De Chirico. Se trata de un espectáculo significativo: como en la producción artística de estos años, en la suntuosa escenografía encontramos junto al predominante componente barroco, memorias y atmósferas metafísicas. De Chirico cierra su larga carrera de escenógrafo con tres puestas en escena: la primera en Milán, en el teatro *Alla Scala*, el 17 de septiembre de 1968 para el ballet en un acto de Roland Petit, *L'estasi*, con música de Alexander N. Skriabin, la segunda para el melodrama *Orfeo e Euridici* de Gluck, previsto para Atenas en 1971, la tercera y última, en 1975 para el *Lauda per la Natività del Signore*, obra en un acto de Ottorino Respighi. Se publica en 1962 la segunda edición amplia de la *Memorie della mia vita* por Edizioni Rizzoli (Milán). De 1968 es la monografía de Isabella Far (Elli Fabri, Milano). De 1969 son 194 Disegni di Giorgio de Chirico, a cargo de Ezio Gribaudo (Edizioni di Arte Fratelli Pozzo, Turín) y Giorgio de Chirico. *Catalogo Delle Opere Grafiche 1921-1969* de Alfredo Ciranna y Cesar Vivaldi (Edizioni La Medusa, Milan-Roma 1969). Escribe varios artículos para la revista "Cándido" de Milán. Ilustra *I Promessi Sposi* (1965) *Iliade* (ed. Mondadori, Milán 1968) y *Auf der galerie de Franz Kafka* (ed. Ghattard de Beauclair, Frankfurt, 1969). Hacia fines de los años sesenta, de Chirico inicia la producción en bronce de las esculturas en las cuales a trabajado en los últimos años, reproduciendo en tres dimensiones los protagonistas de su imaginario metafísico y los clásicos caballos. Luego el artista se dedicara a la creación de múltiples en bronce plateado y dorado y de esculturas de joyas en plata y plata dorada.

Hacia fines de los años sesenta, se registra una novedad en la pintura de de Chirico: se asiste de hecho a una recuperación de temas metafísicos, pero inventados y compuestos según un nuevo orden, superponiendo con frecuencia temas y sujetos diversos. Nace la llamada Neo-Metafísica, que dura hasta la segunda mitad de los años setenta.

En cuanto al repertorio y a la producción de los años 20 y 30, el artista enfrenta dichos temas con absoluta libertad, asociándolos con frescura e ironía. Los motivos de los Interni ferraresi, de las Plazas de Italia, de los Arqueólogos, de los Maniqués, de los Muebles en el valle, se combinan de vuelta entre sí. En el Interno metafísico con paesaggio romántico de 1968, por ejemplo, une la geometría de los Interni Metafisi con la escena neo-barroca, citando entre otras una pintura suya de 1940 *I cavallieri all uscita di un castello*.

1970. Se organiza una importante muestra antológica de de Chirico desde abril hasta mayo en el palacio real de Milán (luego Hannover en julio y agosto). El catálogo es presentado por Wieland Schmied. La exposición comprende la producción total del artista. Otra importante muestra individual es la que presenta en Ferrara *De Chirico de de Chirico* en la Galería Cívica de Arte Moderno, Palacio de los Diamantes. Esta exposición incluye también obras de propiedad del mismo artista. De Chirico publica el mismo escrito **Ego Sum Pictor Optimus** en "Bolaffi Arte" (Turín). Exhibe entre mayo y junio varias esculturas en la galería La Medusa de Roma.

1971-77. En 1971 son numerosas las muestras de particular relevancia: *Giorgio de Chirico. Sculture 1968-1971, Galería Shubert de Milán* y *Giorgio de Chirico. L'immagine dell' infinito, Galería Medea de Milán*; *De Chirico Oggi, Galería La Medusa, Roma*.

Claudio Bruni Sakraischik, publica para Electra (Milán) el Catalogo Generale di Giorgio de Chirico (los ocho volúmenes de la obra son publicados a partir de 1971).

En 1972 recibe por primera vez, junto a Henry Moore por la escultura, el premio Ibico Reggino, organizado por Virgilio Guzzi, en ocasión de la muestra individual *Omaggio a Giorgio de Chirico, Museo Nacional de Reggio Calabria*. Otras importantes muestras se realizan en Nueva York (*The New York Cultural Center, 1972*), Venecia (*XXXVI Bienal, 1972*), Roma (*X Quadriennale, 1972*).

En 1972, De Chirico crea las ilustraciones para su novela *Ebdómero* (Edizioni Bessteti, Roma).

En 1973 se realiza en el museo comunal de arte moderno de la provincia de Kanagawa de Kamakura (Japon) la exposición *De Chirico presenta a de Chirico* (muestra itinerante: Tokio, Kioto, Nagoya). Realiza la fuente **I bagni misteriosi** (esculturas pintadas) para la muestra *Contatto Arte/Cittá para la XV Trienal de Milán de 1973, en el Parque del Palacio de la Trienal*.

En 1974 es distinguido con el nombramiento de académico de Francia. Continúan las exposiciones en Italia y en el exterior. En 1975, se realiza un homenaje a de Chirico la importante exposición antológica en el Museo Marmottan de París, ocasión en la cual le es entregado el emblema de académico de Francia. En 1976 otro importante reconocimiento es la Cruz de Gran Oficial de la Republica Federal Alemana.

En 1977 participa en *muestras colectivas en el Museo de XX Jahrhunderts de Viena, en el centro George Pompidou de París en el Scloss Charlottenburg de Berlín* (de todas estas muestras existen los catalogos con importantes intervenciones criticas de varios autores).

1978. El nonagésimo cumpleaños del artista es festejado en Italia con una celebración en el Campidoglio. Intervienen Giulio Carlo Argan, Mauricio Calvesi y Nello Ponente. Francia celebra los noventa años del artista con una muestra (promovida por Isabella Far) en el Artcurial de París y con la publicación del volumen *De Chirico par de Chirico* (Damase, París). El 20 de noviembre de 1978 Giorgio de Chirico muere en Roma luego de un período de internación en una clínica Romana.

Desde 1991, sus restos reposan en la Iglesia de San Francisco en Ripa, en Roma.

Tercera parte

Las coordenadas metodológicas

Capítulo 5

Consideraciones metodológicas

Utilizaremos varias reglas que nos permitan apoyar nuestras conclusiones iconológicas y que sirvan a su vez como método de contrastación, en principio podríamos enumerar las siguientes:

1) **Regla tópica:** consideramos que en la pintura de de Chirico existe (sobre todo para la época que más nos interesa estudiar el, así llamado, período de las plazas) una determinada tópica iconográfica. Por ejemplo el modelo de distribución de las imágenes tiene como principio ordenador "la Plaza". Esto implica un espacio central en el dibujo, rodeado por una especie de borde, friso o muro que hace las veces de límite. Esta configuración tiende a mantenerse estable y constituye una especie de organizador lógico en el diseño del artista. Por lo tanto las transformaciones que se vayan sucediendo en los distintos lugares de los cuadros las consideraremos significativas en relación a transformaciones subjetivas del pintor. Así el centro de la plaza va siendo ocupado primero por estatuas, luego por maniquíes, y finalmente por la figura humana, sobre todo, en una época, por la figura del mismo de Chirico, en una serie de autorretratos.

2) **Una regla de transformación:** Los distintos objetos a su vez van siendo cambiados siguiendo una línea de transformación fundamentalmente metonímica. Por ejemplo la estatua de los primeros cuadros que consta de un pedestal nos permitirá ver una transformación por separado del pedestal y de la estatua. Así la estatua se transforma en una figura humana sobre un pedestal, evocando su pasado de estatua y también puede comprobarse lo contrario, es decir como una figura humana en el pasado pasa a ser puesto sobre un pedestal evidenciando su ínter cambiabilidad. De la misma manera los vehículos que generalmente aparecen en el fondo-borde se transforman, de barcos a trenes y luego a caballos.

Por otro lado la transformación del pedestal a medida que se avanza cronológicamente en la obra se vuelve más pequeña e insignificante.

3) Una regla referencial textual: en la medida que de Chirico también era escritor y un gran lector, sus textos sobre sus vivencias en relación a la pintura y a la escultura actúan como referencias textuales de las mismas. Pero también lo son sus lecturas sobre todo de determinados filósofos; los más importantes son Nietzsche, Schopenhauer, Klinger etc

Dice Gombrich: "...los resultados de la iconografía pueden a veces alcanzar las cotas de exactitud exigibles a una prueba. Si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía. Si existe una serie completa de tales ilustraciones que se corresponden con una serie análoga en un texto, la posibilidad de que esta correspondencia se deba al azar es verdaderamente remota"¹

4) Una regla referencial histórica: Analizaremos aquí el contexto y los antecedentes históricos, tanto del lugar y la época en general como de su arte en particular. Es decir, no podemos dejar de situar el período histórico que va a desembocar en la Primera Guerra Mundial y la relación con el arte de su tiempo. La relación de Giorgio con las vanguardias artísticas contemporáneas, la relación con sus coetáneos y los antecedentes del simbolismo en su pintura. "Conociendo estos textos y conociendo la imagen, el iconólogo procede a tender un puente entre ambas orillas para salvar el foso que separa la imagen del tema. La interpretación se convierte en reconstrucción de una prueba perdida. Esta prueba, además, no sólo debe ayudar al iconólogo a determinar cuál es la historia ilustrada, sino que su objetivo es averiguar el significado de esta historia en ese contexto concreto..."²

¹ Gombrich, E. H. **Gombrich Esencial**. Editorial Debate. Madrid 1997. Pag 463

² *Ibidem*. Pag. 464

5) **Una regla referencial biográfica:** analizaremos las vicisitudes de la vida del artista y sobre todo ciertos momentos traumáticos que tuvieron enorme trascendencia en su vida. Por ejemplo la muerte del padre que ocupa un lugar fundamental en este trabajo, así como la relación con su madre y su hermano Andrea etc.

6) **Una regla referencial psicoanalítica:** a través de las imágenes y testimonios textuales, así como de datos autobiográficos y de terceros se podrán establecer inferencias sobre determinadas características subjetivas del pintor, de determinadas afecciones que sufrió y relacionar esto a modo de intento de extraer conclusiones sobre el proceso creativo de su obra.

7) **Una regla referencial antropológica:** sobre todo por la riqueza alusiva a los mitos en la obra del artista, mitos grecolatinos pero también bíblicos y cristianos. Por ejemplo el mito de Ariadna, que ocupa un capítulo de nuestro trabajo. Al mismo tiempo se podría considerar la obra del artista como el desarrollo de un mito personal.

Pasaremos ahora a recorrer algunos conceptos epistemológicos generales para luego relacionarlos con el tema que nos ocupa.

Teoría estructural (Khun)

En la concepción hipotético deductivista, la realidad, lo empírico cumple funciones refutatorias de la teoría y, teoría y empiria, son órdenes distintos de realidades, expresados por leyes (enunciados generales) y hechos (enunciados singulares) que guardan entre sí un orden lógico.

En la concepción de Khun no existe separación entre hechos y teorías, lo teórico y lo empírico se encuentran reunidos en la concepción de paradigma. Los conocimientos pasan a ser un producto de la comunidad científica, es una empresa colectiva.

Un paradigma es reemplazado por otro, que es distinto o incompatible con el anterior. Así la ciencia tiene dos modos diferenciados de avance: 1) la ciencia normal, de características acumulativas que son distintas aplicaciones de un paradigma 2) Las revoluciones científicas, cambios bruscos de paradigmas que separan períodos de ciencia normal.

La ciencia normal

Son los marcos conceptuales en los que se realizan las investigaciones y en los que detectan avances progresivos, a esto se lo denomina **Paradigma**. Los paradigmas proporcionan modelos de investigación durante largos períodos. Los paradigmas dejan muchos problemas a resolver y su resolución los irá desarrollando la ciencia normal.

Un Paradigma consta de **principios generales** de los que se derivan **leyes específicas** a cada sector de la realidad y los **modelos empíricos** a los que se aplican.

Los paradigmas están formados por:

1) **Generalizaciones simbólicas**: son enunciados generales que encabezan a los cuerpos teóricos, expresados tanto en términos matemáticos como en palabras de lenguaje común. Estos principios no son refutables, pues su contacto con la realidad no es inmediato, entre ellas se encuentran las leyes especiales que son las que se contrastan efectivamente. La función de estas generalizaciones simbólicas es la de ser el esquema de las leyes, la forma general que deben adoptar todas las leyes especiales que forman el entramado teórico y empírico del paradigma. Estos esquemas de ley o generalizaciones simbólicas son también llamados principios guía.

2) **Modelos empíricos de aplicación**: Las generalizaciones simbólicas no se aplican indiscriminadamente a todos los elementos de la realidad, sino a pequeñas porciones perfectamente caracterizadas (los modelos). Si queremos saber de qué habla un paradigma debemos incluir en el mismo estos modelos empíricos. Es importante destacar que la relación existente entre las generalizaciones simbólicas

y las leyes especiales para cada modelo no es una relación deductiva sino que se llega a encontrarlas guiándose por los parecidos que guardan entre ellos y otras leyes especiales.

El proceso de enseñanza de los paradigmas, que consiste en el ejercicio de aplicación a los modelos no se debe a la deducción sino a una aplicación empírica que es exitosa y que guardan una relación de semejanza con los modelos de aplicación primeros de los que puede extraerse principios generales. Sin el conjunto de los modelos las generalizaciones simbólicas carecerían de una semántica adecuada (relación entre los conceptos y aquello a los que se refieren), existirían sólo como un cálculo abstracto y no como parte de una teoría empírica.

La investigación bajo el paradigma

La actividad científica radica en:

- 1) Proponer nuevos trozos de la realidad como probables modelos de la generalización simbólica.
- 2) Encontrar la ley especial que regirá el modelo propuesto, es una tarea:
 - a) Intuitiva: intuir propiedades y relaciones.
 - b) Teórica: formular la ley propia del modelo analizado.
 - c) empírica. Comprobar o corroborar la ley propuesta.

El modelo hipotético deductivo tiene vigencia en este nivel. Por lo tanto existirían a contrastar y refutar al menos 2 hipótesis

- 1) que tal zona de la realidad es efectivamente un modelo probable del paradigma.
- 2) Que la ley especial diseñada a tal efecto predecirá un comportamiento empírico de tal modelo.

El paradigma en si es irrefutable y enseña a los científicos:

- A) Cuales entes investigar
- B) Qué relacion establecen los entes entre sí, que son las leyes fundamentales o principios guías.
- C) Qué preguntas fértiles dirigir a los entes del paradigma en cuestión.

D) Las respuestas se encuentran dirigidas totalmente por el paradigma y las soluciones deben ser compatibles con el.

El Aprendizaje de Paradigmas

El paradigma guía la investigación de un modo inconsciente por medio de marcos de referencia aprendidos en el curso del entrenamiento profesional, proceso que no es conceptual sino práctico. Los primeros modelos de aplicación son los casos paradigmáticos del paradigma, y todos los modelos sucesivos guardarán entre sí un parecido de familia como el que guardan los objetos abarcados por un término en el lenguaje ordinario.

El paradigma indica qué y cómo investigar, define la zona de realidad a explorar, las preguntas lícitas y las respuestas adecuadas, al restringir el campo de los fenómenos e investigar una banda estrecha de la realidad la exploración es cada vez más exhaustiva, completa y satisfactoria a medida que avanza el curso de las investigaciones.

Pero en el curso de las investigaciones es frecuente que se tropiece con situaciones anómalas y algunos problemas se resisten a ser solucionados, esto se denomina anomalía del paradigma. Por otra parte la exploración cuidadosa de un sector de la realidad conduce a encontrar hechos que entran en contradicción radical con el paradigma, no previstas e incomprensibles dentro del marco conceptual paradigmático, cuando esto persiste y se acumulan las anomalías sobreviene una crisis científica.

Esto conduce en general por parte de científicos no tan comprometidos con el paradigma a proponer el reemplazo del paradigma envejecido por otro, esto implica la investigación extraordinaria y una revolución científica. Una revolución científica es pues el reemplazo de un paradigma por otro.

El nuevo paradigma expresa una gran potencia para resolver problemas que el viejo no pudo resolver, muestra mayor precisión cuantitativa o porque obtiene éxito en zonas impensadas por el paradigma anterior. El cambio es de

índole pragmática y no lógica, se revela como más sencillo y lo adopta la comunidad científica.

El paradigma al no ser refutable no puede ser verdadero ni falso, se puede plantear que su utilidad es como rector del curso de las investigaciones científicas e implican un recorrido pero no un progreso teleológico.

Una vez desarrollado un nuevo paradigma la comunidad científica comenzará un nuevo período de ciencia normal donde se investigará exhaustivamente esa nueva franja.

El paradigma indiciario

Nos referiremos aquí a la tesis de Carlo Ginzburg de que existe un paradigma de investigación no explicitado que él llamará "indiciario o semiótico" que surgió en el ámbito de las ciencias sociales. El va a contraponer este paradigma al más tradicional que denomina de la "física galileana" que ubica como punto de partida de la física moderna.

Las características del paradigma indiciario consisten en los siguientes puntos: 1) prioriza lo irrepetible; lo singular; lo original; lo sorprendente. 2) Se interesa en lo cualitativo 3) El interés se centra en lo individual, en el caso singular, estudia por lo tanto lo excepcional.

El rasgo característico de este paradigma es la capacidad de pasar de hechos aparentemente insignificantes pero observables a una realidad compleja no observable, es decir inferida. Se podría decir que el lenguaje de desciframiento de estos hechos se basa en un lenguaje narrativo que se ubica en el polo de la metonimia, es decir: **la parte por el todo, el efecto por la causa**. Esto nos lleva al concepto de abducción de Peirce. La abducción es un silogismo cuya premisa mayor es evidente y la menor menos evidente o solo probable y para Peirce la abducción es un momento preparatorio para adoptar una hipótesis o una proposición que conduzca a la predicción de lo hechos. Ahora bien para que esto tenga sentido los hechos a los que nos referimos tiene que consistir exclusivamente en signos.

Acudiremos aún a una elaboración posterior planteada por Lacan y diremos que los hechos a que nos referimos más que signos son significantes, es decir que su sentido no es inmanente al signo sino a lo que un significante representa para otro significante y en ese sentido todo universo humano estará inmerso en el significante o dicho de otra manera será un universo simbólico.

Humberto Eco propone cuatro tipos de abducción:

- 1) Abducción hipercodificada, en donde la regla viene dada de manera automática.
- 2) Abducción hipocodificada, cuando la regla debe seleccionarse entre una serie de reglas equiprobables puestas a nuestra disposición por el conocimiento corriente del mundo.
- 3) Abducción creativa, la ley tiene que ser inventada ex nihilo.
- 4) Meta-abducción, consiste en decidir si el universo posible delineado por nuestras abducciones de primer nivel es el mismo que el universo de nuestra experiencia. Es una abducción originada en otras abducciones, es una apuesta al resultado final sin aguardar las verificaciones intermedias.

Peirce Plantea que cuanto más nos alejamos de la certidumbre de la regla, aumentará en forma proporcional el valor de productividad de la abducción.

"En opinión de Peirce, los procesos por los que hacemos suposiciones acerca del mundo dependen de "juicios perceptivos" que contiene elementos generales que permiten que de ellos se deduzcan proposiciones universales. Estos juicios perceptivos son "el resultado de un proceso, aunque de un proceso no suficientemente conciente para ser controlado...". Los diferentes elementos de una hipótesis están en nuestra mente antes que seamos concientes de ello, "pero es la idea de relacionar lo que nunca habíamos soñado relacionar lo que ilumina de repente la nueva sugerencia ante nuestra contemplación". Esta "sugerencia abductiva" viene a nosotros como un destello, siendo descrita por Pierce como un "acto de insight".

La diferenciación entre "inferencia abductiva" y "juicio perceptivo" es apenas descriptible, y es que el juicio perceptivo, a diferencia de la inferencia abductiva, no está sujeto a un análisis lógico"³

La abducción es el primer paso del razonamiento científico y el único tipo de argumento que da lugar a una idea nueva, depende de la percepción inconsciente de conexiones entre diferentes aspectos del mundo. La hipótesis resultante debe considerarse siempre como una pregunta y según Peirce las grandes producciones teóricas son fruto de una cadena consistente en la alternancia conjetura-prueba-conjetura.

Peirce plantea que tanto la abducción como la inducción llevan a la aceptación de una hipótesis porque los hechos observables son tal como resultarían necesaria o probablemente como consecuencia de esta hipótesis pero son opuestas en la característica que la abducción arranca de los hechos sin tener al inicio ninguna teoría particular. Está en realidad motivada por la sensación de que se necesita una teoría para explicar los hechos. La inducción en cambio arranca de una hipótesis que parece recomendarse a sí misma sin tener al principio ningún hecho particular a la vista, aunque con la sensación de necesitar hechos para sostener la teoría. La abducción busca una teoría, la inducción busca hechos. En la abducción la consideración de los hechos sugiere la hipótesis. En la inducción el estudio de la hipótesis sugiere los experimentos que sacan a la luz los hechos auténticos a que ha apuntado la hipótesis. La abducción implica así el pasaje, la transcripción de algo singular a la formalización de "un caso".

Pero Peirce no concibe la abducción como mera conjetura, sino que plantea para él una pregunta en relación a la verdad, en la medida en que lo acertado de tales procesos de pensamiento no pueden explicarse simplemente en términos de azar, ni siquiera probabilísticos. Se aproxima así al racionalismo de Leibniz para quien "la expresión puede ser similar a la cosa expresada si se respeta cierta analogía entre sus respectivas estructuras".

³ Pulice, Gabriel; Manson, Federico; Zelis, Oscar. *Investigación & psicoanálisis. De Sherlock Holmes, Peirce y Dupin a la experiencia freudiana*. Letra Viva editorial. Bs As. Argentina. 2000. Pag 65.

Las conjeturas son para Pierce formas válidas de inferencias sólo en tanto se nutran de observaciones previas, aún cuando puedan anticiparse sus relaciones estructurales debiendo además ser posteriormente verificadas. Esto implica (tal como lo plantea Russell) “que: **“Para que una cierta proposición pueda afirmar un cierto hecho, debe haber, cualquiera que sea el modo como el lenguaje está construido, algo en común entre la estructura de la proposición y la estructura del hecho”**⁴

Vamos a citar aquí una importante referencia de Guinzburg en relación a las disciplinas indiciarias o también como se dio en llamar “conjeturales”, se trata de Giulio Mancini, contemporáneo de Galileo y médico del papa Urbano VIII, que era además especialista en arte. Como tal escribió un libro dirigido a los concurrentes a las exposiciones de pintura que se celebraba todos los años en El Panteón. Es un libro que establece, en su parte principal, un método para reconocer pinturas, identificar falsificaciones y distinguir las copias de los originales.

Siguiendo las pistas halladas por Ginzburg llegamos a otro médico italiano, también entendido en pinturas pero perteneciente al siglo XIX, Giovanni Morelli, quien entre 1874 y 1876 publicó un libro que se hizo famoso **“Un nuevo método para la atribución correcta de las pinturas de los viejos maestros”**. Morelli plantea que los museos están llenos de pinturas atribuidas erróneamente, muchas de ellas sin firma, o repintadas o restauradas en forma deficiente, por lo que distinguir una copia del original no es tarea sencilla. Su propuesta es la de abandonar la tendencia habitual a privilegiar las características más obvias de las pinturas ya que éstas son fáciles de imitar y concentrarse en los detalles menores (lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies, etc.).

Morelli identificó de esta manera la forma singular de pintar orejas en maestros como Bramantino, Cosme Turá, Fra Filippo, Signorelli, Boticelli, etc. Este elemento aparece en las pinturas originales pero no en las copias, cada pintor es en ese sentido altamente singular y permite atribuir en forma correcta las pinturas a cada autor.

⁴ Ibidem. Pag.69.

“Según Morelli, esos detalles marginales resultaban reveladores porque desaparecía en ellos la subordinación del artista a las tradiciones culturales, dando paso a una manifestación puramente individual, repitiéndose de modo *“casi inconsciente, por la fuerza de la costumbre”*. Lo que más sorprende en esta cita, es la manera en que vincula el núcleo más íntimo de la individualidad del artista - ¿el “estilo”?- con elementos sustraídos al control de la conciencia.”⁵

No es casualidad que Morelli sea precisamente citado por Freud en su trabajo “el Moisés de Miguel Ángel”, El creador del psicoanálisis hace suyo el procedimiento de Morelli articulándolo al psicoanálisis, mejor dicho el procedimiento psicoanalítico tiene una homología con el procedimiento de Morelli en la medida en que el psicoanálisis también toma en cuenta detalles aparentemente insignificantes para sacar conclusiones fundamentales.

“... ¿cuál es el núcleo del paradigma *“indiciario o semiótico”*? Lo que hallamos en su centro es el postulado de que la realidad, al menos en ciertos aspectos, se nos presenta bien opaca; pero existen ciertos puntos privilegiados – indicios, síntomas- , que nos harían posible descifrarla. La formulación de Lacan respecto a la escisión entre *saber y verdad* permite aprehender la legitimidad de este postulado, puesto que ha sido el fundamento de las ciencias conjeturales: allí donde hay *saber y verdad* que no pueden unirse va a ser falta necesariamente, una ciencia conjetural. Veamos por ejemplo cuál es el estatuto del síntoma. El síntoma irrumpe en *Un Saber* como algo que él mismo no puede explicar; porque, entre otras cosas, al mismo tiempo él lo pone en cuestión. Por eso, podemos visualizar topológicamente al síntoma como un *agujero* en el saber, que abre por otra parte la posibilidad de que surja *Una Verdad*; verdad que, hasta ese momento, ese mismo saber venía obturando”⁶

Veremos ahora cómo son tratados los índices de acuerdo a la actitud científica que se tenga frente a lo general y a lo singular. Las ciencias que ponen

⁵ Ibidem. Pág. 127.

⁶ Ibidem. Pág. 131.

el énfasis en buscar regularidades van a tener con respecto al síntoma una actitud bien definida: se procede en primera instancia a definirlo en forma lo más precisa posible. Luego se lo codifica en una determinada clasificación que establece determinado número de categorías las que desde ese momento se caracterizan como una grilla para ser usada a priori. Esta clasificación tiende a actuar como el universo de lo visible para esa ciencia y dificulta la adopción de nuevos síntomas que tiendan a modificar dicha clasificación. De esta manera se prioriza lo general en la medida que se busca regularidades para establecer leyes que puedan explicar los casos individuales.

En el paradigma indiciario hay un espacio mayor con respecto a la novedad, lo sorprendente o lo imprevisto, es decir aquello que por su propia naturaleza se resiste a la clasificación. Es la característica del caso único, el caso excepcional o de aquellos hechos que por su minuciosidad de observación están sometidos a un grado de variabilidad propio de las estructuras muy complejas, tales como los comportamientos humanos. Aquí la observación abierta al descubrimiento de indicios no codificados, a utilizar lo que Peirce llamaba “la observación abstractiva” ocupa el máximo de atención. En este nivel cualquier cosa que concentra la atención es un índice en la medida que marca la conjunción entre dos porciones de la experiencia.

Hay sin embargo una controversia entre el concepto de singularidad y la oposición universal / particular. En este sentido lo particular no se refiere a un existente particular y único sino a la posibilidad de establecer un conjunto de individuos o sujetos que cumplen con determinadas características comunes. Desde este punto de vista hay una diferencia entre el concepto de singular por un lado y particular por el otro, relacionando lo particular con lo universal en términos opositivos. Lo singular es irreducible a lo particular, lo particular es una construcción teórica, es una forma de intelección de la conciencia epistémico que interpela los hechos pero transformados en datos, es decir integrados a priori en un universo simbólico.

George Devereux (1977) sostiene: **“ningún fenómeno por limitado y específico que sea, pertenece a priori a ninguna disciplina en particular. Se**

le asigna a determinada disciplina por el modo de su explicación y es esta asignación la que transforma un fenómeno (acontecimiento) en un dato, y concretamente, en un dato de una disciplina determinada".

Hay una diferencia esencial entre el "fenómeno-acontecimiento" y el "hecho-dato" ya que entre ambos esta la operación por la cual ponemos en palabras algo del mundo que hasta ese momento no habia sido nombrado. A esta operación Peirce la llamara "observación abstractiva" o simplemente abducción.

Lo singular es algo que reacciona a lo real y por lo tanto aparece como "lo nuevo", "lo novedoso" aquello que era hasta ese momento desconocido y estaba fuera de nuestro sistema de saber y de nuestro universo de representaciones. El psicoanálisis en su práctica cotidiana hace su intervención mas eficaz en aquello que va mas allá de la dialéctica particular- universal, es una apuesta a lo real, a lo singular.

El modelo interrogativo

A primera vista el modelo interrogativo, no se diferencia del modelo hipotético deductivo en la medida en que toda hipótesis se formula básicamente como una pregunta, la diferencia sin embargo es en que en este ultimo modelo la hipótesis esta formulada en un lenguaje determinado y en frases explicitas, que partes de premisas predeterminadas. En el modelo que nos ocupa, el interrogativo, la interrogación parte de una masa indiscriminada de información de la que se deriva una pregunta que ya es en si una interpretación que implica una operación de abducción. Este salto implica el paso a una información nueva.

Esta abducción que implica la interpretación surge en psicoanálisis como la apertura de un enigma, enigma abierto por los elementos que desentonan de una escena dada y que son la llave para algún encuentro posible con la verdad.

Y este enigma abierto supone un deseo inconsciente por un lado y un saber hacer que va más allá de toda intencionalidad consciente. A veces la información necesaria para responder a esos enigmas se halla como saber inconsciente, es un verdadero trabajo inconsciente del pensamiento, algo situado propiamente en los bordes del saber consciente.

Un ejemplo de esto es el concepto de repetición, que son modelos de reacciones que proviene de una edad temprana y que se reactualiza en otro concepto primordial que es el de transferencia con el analista. Lo que se repite implica un sufrimiento por parte del sujeto emergiendo en forma de síntomas que desgarran el yo del sujeto en la actualidad.

Esta repetición no es un simple recuerdo ni es reprimible sino que se va a dar en acto, en la situación actual y va a ser necesario tramitarlo en el análisis en la transferencia. Es por eso que el psicoanálisis no puede reducirse a una hermenéutica. Por otro lado en la medida que eso se repite no es algo localizable sino que va a ser necesario construirlo. Esto es lo que Lacan va a llamar construcción del fantasma fundamental lo que se va a lograr al fin del análisis.

Durante el análisis pueden caer todas las identificaciones en las que el sujeto se halla alienado, pueden desactivarse todas las fantasías y develarse la matriz de ellas, pero lo que no se puede esperar es que se desactive lo pulsional, pues ningún análisis puede tener como meta la muerte pulsional del sujeto.

Freud diferencia claramente lo que es del orden de la interpretación, que es solidaria de la Asociación libre y del orden significativo de ese otro instrumento que son las construcciones en análisis que es tributario en cambio de la compulsión de repetición, esa matriz que se repite de escena en escena. A través de esa repetición se va decantando la fantasía esencial que es aquella respecto de la cual todas las demás no son otra cosa que los modos que el sujeto encuentra para desplegarla.

Conclusiones

Debemos concluir entonces que desde el punto de vista epistemológico la obra de Giorgio de Chirico puede ser interpretada desde un punto de vista psicoanalítico adoptando el paradigma indiciario dentro del cual creemos se encuentra el psicoanálisis en tanto enfatiza el caso único, utilizando la abducción planteada por Pierce para lograr desde los indicios y significantes de la obra

deducciones validas que ayuden a comprender las características de su producción.

Adoptando las reglas de inferencias que señalamos al comienzo del capitulo deduciremos de la obra plástica el significado de los elementos icnográficos dando cuenta de él como un verdadero idiolecto, es decir un idioma privado y nuevo, una verdadera creación en la que creemos consiste la esencia de la sublimación.

Cuarta parte

Las coordenadas de la obra

Capítulo 6

El surgimiento de un nuevo lenguaje

Giorgio de Chirico es sin duda el autor de una obra que sostiene como ninguna la dimensión del enigma. Compartiendo la actitud, común en los pintores vanguardistas, referente al replanteo de los criterios tradicionales de representación de la naturaleza. Lo hace desde un ángulo particularísimo, desde una originalidad tal que le valió a su pintura casi la denominación de todo un movimiento, aquel que Apollinaire denominó **pintura metafísica**. Si bien es cierto que ese título se extendería a una tendencia agrupada en torno a la revista **Valori plastici**, a partir de 1918 y que incluirá además las grandes figuras de Carrá, Morandi, Savinio y Soffici entre otros el origen de la pintura metafísica corresponde indiscutiblemente a de Chirico.

Giorgio asiste por decir así al nacimiento de la pintura metafísica como una revelación, aunque, luego, este estilo será racionalizado y dotado de una teoría, la primera revelación será súbita. Fue una tarde soleada del otoño de 1910, en la plaza de Santa Croce de Florencia; el pintor convalecía de una enfermedad y: **todo el mundo que me rodeaba, incluso el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente**". En la plaza había una escultura de Dante: "el sol otoñal, cálido y fuerte, aclaraba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez"¹. De esta visión nació **Enigma de una tarde de otoño**, exhibido en París en 1912.

Esta confesión del pintor tiene el valor de una revelación, una epifanía a la manera joyceana, pues participa de la característica del éxtasis místico. La sensación de extrañamiento, de mirar lo familiar como si fuera la primera vez, implica una brusca pérdida del sentido y la inmersión en un mundo enigmático, algo del orden de lo real. En este punto Giorgio parece haberse topado con una revelación del núcleo de su ser.

¹ De Chirico: una pintura metafísica. Ediciones Polígrafa. Barcelona 1995Pag. 5

En su etapa metafísica la pintura de De Chirico no tiene la riqueza metafórica que tenía por ejemplo en su época simbolista, todo lo contrario, lo que la caracteriza es la pérdida de dicha dimensión metafórica. Sus pinturas metafísicas entonces están diseñadas para no caer en la pronta comprensión; generan un enigma constante por cuanto no se ligan a una significación precisa. Su obra deja al espectador en suspenso, incluso en sus planes está el de buscar una esencia fundamental de la pintura.

Veamos lo que dice de Chirico del aspecto metafísico de su pintura: **"Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal tiene que abandonar por completo los límites de lo humano: el sentido común y la lógica la perjudican. Por este camino se acercará al sueño y a la disposición de espíritu de los niños. El artista extraerá una obra profunda de los últimos redaños de su ser, hasta los que no penetra el murmullo de ningún arroyo ningún canto de pájaros, ningún crujido de hojas. Ante todo es preciso eliminar del arte todo lo hasta ahora conocido. Todo tema, toda idea, todo símbolo deben quedar a un lado.- La concepción de una obra de arte, que comprende una cosa que como tal, no tiene ningún sentido, ningún tema, que, desde el punto de vista de la lógica humana, no quiere decir absolutamente nada, digo que semejante revelación o concepción debe ser tan fuerte en nosotros, debe producirnos tanta alegría y tanto dolor"** que estemos obligados a pintarle, así como el hambriento está obligado a morder el trozo de pan que cae en sus manos."²

Leemos entonces en el programa de de Chirico el rechazo del símbolo, la idea o la anécdota, el rechazo, en fin, de la lógica en favor de lo necesario del ser, planteado en tanto perentorio. Esto implica la asunción de una empresa que tiene visos de fundación. Y ¿que es lo que funda en su pintura? En principio crea un conjunto de objetos desconocidos, objetos familiares sólo en su superficie, vagas sombras de lo aludido pues en realidad ha tenido lugar una profunda metamorfosis. De Chirico crea una nueva realidad.

² Carta de 1914, reproducida en Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 1928. Citado por Walter Hess **Documentos para la comprensión del arte moderno**. Ediciones Nueva Visión. Bs. As. 1956. Pág.156

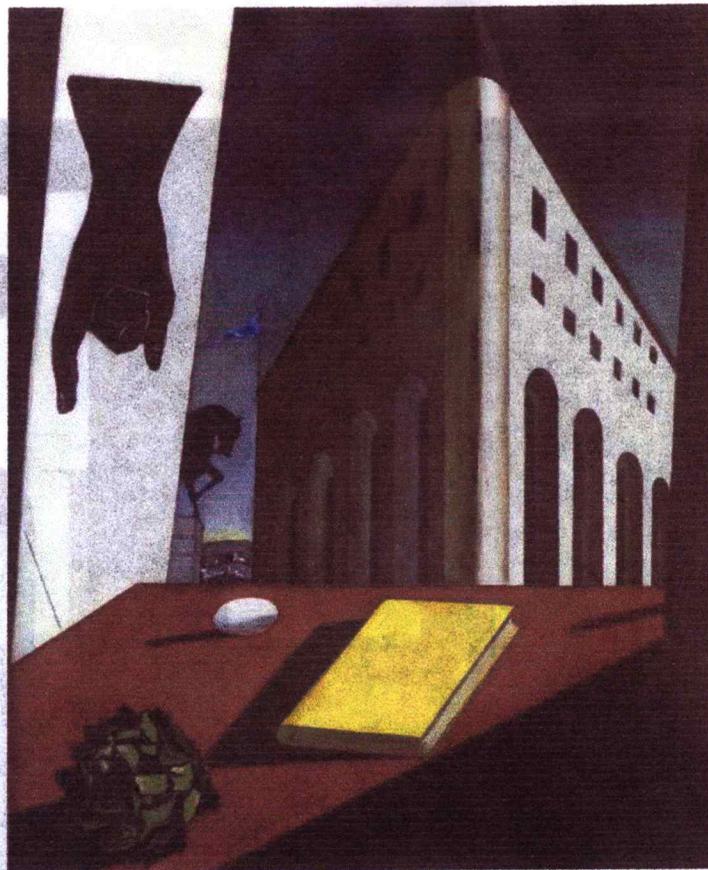


Fig. 15 Turín primaveral 1914

Esta nueva realidad surge de un vacío engendrado en una pregunta sin respuesta en la medida en que capta fuerzas pulsionales en devenir. Estos objetos creados resultan de la apertura de una cuestión esencial, la apertura de un vacío que no se cierra por un saber que obture la cuestión del deseo. El objeto creado parece ser sucedáneo de una superficie corporal susceptible de investirse, una proyección de la superficie corporal tal como Freud caracterizaba a uno de los aspectos del yo "no solamente la superficie corporal sino la proyección de esa superficie", no otra cosa es la que dice nuestro pintor cuando ve proyectado su cuerpo convaleciente en la plaza florentina.

Es en ese momento cuando se produce la creación del objeto en una dimensión espacial, el cuerpo propio se proyecta en un espacio imaginario que constituye el cuadro. Pero proyección de una superficie no se reduce necesariamente a la superficie del "cuerpo propio" ni a la imagen especular sino que implica el engendramiento de un lugar de escritura que recompone las relaciones de tiempo y espacio enlazando los nuevos significantes que tiene directa relación con la sublimación.

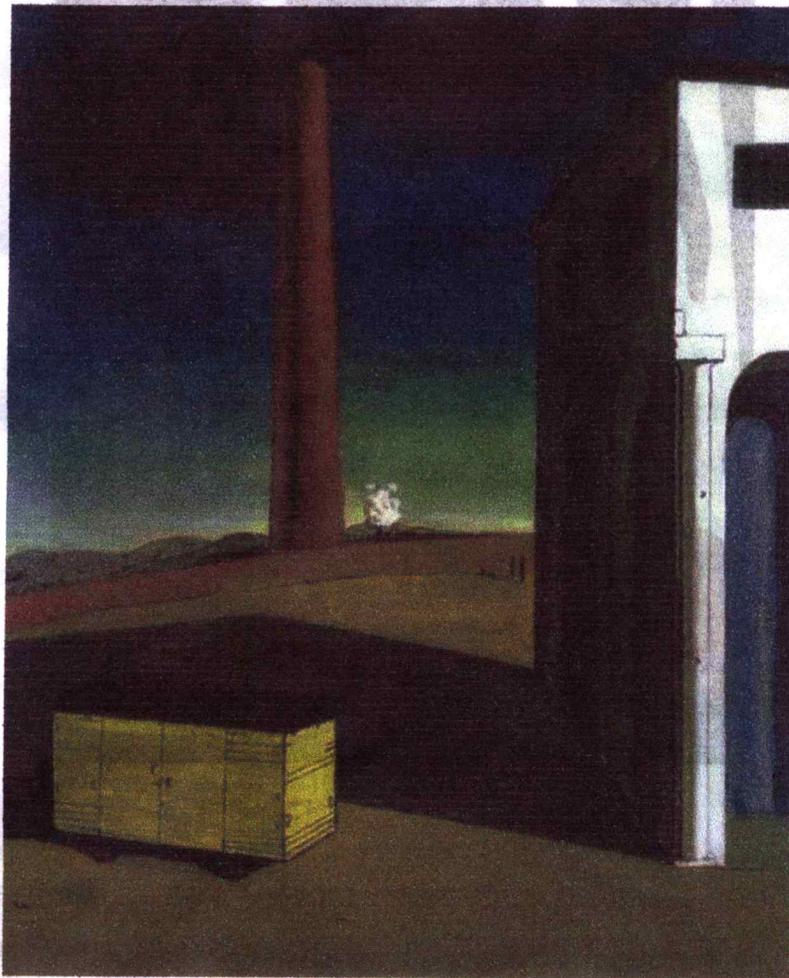


Fig. 16. La angustia de la partida 1913/4

Lo que creemos que acontece en la creación pictórica de de Chirico es una verdadera transposición significativa, es decir la creación de un nuevo sistema de inscripciones, un sistema de significantes visuales, icónicos, que constituyen una estructura formal capaz de dar lugar al surgimiento de un nuevo lenguaje dentro del lenguaje pictórico: **el lenguaje metafísico**. El momento en que este nuevo sistema se inscribe probablemente corresponda al instante de la revelación en la plaza de santa Croce, y que se expresa por la vivencia epifánica de extrañamiento: **"... tuve la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición de la pintura se reveló al ojo de mi mente"**

Está claro que el cuadro producto de esta vivencia: **el enigma de una tarde de otoño** (Fig.1) pintado entre Milán y Florencia, luego de un viaje a

Roma, en el cual tuvo las primeras revelaciones, es la expresión del nuevo lenguaje que acababa de surgir, paradigma de esta nueva inscripción.



Fig. 17. Plaza 1914

Lo que este lenguaje le permitió a partir de entonces es la presentación de una atmósfera de desubicación, un clima de inquietud y de angustia representada en la transfiguración de la Plaza de Santa Croce, lugar reformulado e interpretado en una nueva clave.

En un excelente ensayo Ricardo Dottori (*El surgimiento de la Metafísica: Enigma de una tarde de otoño*)³ plantea lo siguiente: "...podemos caer en la tentación de pensar la metafísica sobre la sencilla base del simbolismo. El símbolo se refiere siempre a un sentido subyacente y, en la perspectiva de Weininger distingue explícitamente su idea del simbolismo del simbolismo romántico de finales del Ochocientos: "Todo gran arte es por ese motivo profundo, existe sólo el arte simbólico (que, naturalmente, no debe confundirse con 'simbolista' es decir con el arte de la sugestión)". Es tal vez esto lo que une a de Chirico con Weininger y lo que lo lleva a ir mas allá de Böcklin, es decir hacia la problematización de la relación

³ de Chirico. *Metafísica del Tiempo*. Ediciones Xavier Verstraeten. Pág.63.

entre signo y significado, entre símbolo y realidad significada, o presente en el símbolo. Es la voluntad de capturar el sentido último de las cosas, en un momento en que las cosas, así como también sus signos y sus símbolos, han `perdido sus propios significados"⁴

Es decir, lo que se plantea como simbolismo en términos de una relación establecida entre el símbolo y lo simbolizado queda rota, pero también se desarticula el signo convencional que remite a un significado fijo, creemos más bien que lo que nuestro pintor va a crear es un sistema significante que adquirirá significado de acuerdo a ciertas relaciones estructurales, aunque algunos significados sean mas fijos y se acerquen a un verdadero signo. Surge entonces una nueva posibilidad representativa, un nuevo lenguaje que permite desarrollar una dimensión ficcional y mítica, alejada de lo convencional, entendido esto, en términos de símbolos establecidos. De esta manera se convierte en una representación enigmática y original lejana de la alegoría.



Fig.18. El sueño transformado 1913

Nos animamos a decir que esta representación se basa en una estructura metonímica, es decir que equivale a lo que Freud denomina desplazamiento y que Jakobson denomina eje sintagmático. Esto significa que lo predominante son las relaciones de contigüidad, la parte por el todo, el contacto entre un objeto representado y otro. Cada cuadro se convierte entonces en un haz de relaciones que evocan un sentido oculto y enigmático al

⁴ Ibidem. Pág.65.

que hay que leer como un jeroglífico o un ideograma, justamente porque lo que está trastocado son las relaciones convencionales de significación.

Veamos lo que dice el propio de Chirico en **Sobre el arte metafísico**:
"Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quien sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quien sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando esa escena.

Sin embargo la escena no habría cambiado, soy yo quién la vería desde otro ángulo. He aquí el aspecto metafísico de las cosas. Deduciendo podemos concluir que cualquier cosa tiene dos aspectos: uno corriente, el que vemos casi siempre y que ven los hombres en general, y el otro espectral o metafísico que sólo pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica..."⁵

Es interesante en esta cita enfatizar dos puntos, uno es la ruptura de la conexión lógica, en este caso la sucesión cronológica registrada por la memoria, pero podría referirse a otros nexos lógicos, espaciales, etc. El otro punto es aquel que se refiere a "momentos de clarividencia y de abstracción metafísica" pues en ellos es evidente la alusión a un determinado estado psíquico como por ejemplo el descrito en la plaza de Santa Croce. Se refiere a un estado emocional que implica otra lógica, mas allá de la convencional, que implica la emergencia de un sinsentido (en relación al convencional) y que postulamos como la lógica del inconsciente expresándose aquí en una verdadera formación creadora.

El primer cuadro en que dicha experiencia tuvo su expresión fue "el enigma de una tarde de otoño que ya hemos descrito y mostrado en el capítulo anterior.

⁵ de Chirico, Giorgio **Sobre el Arte Metafísico y otros escritos**. Colección de Arquitectura Murcia .España. 1990. Pág. 41.

Al respecto Dottori observa algo que también coincide con nuestra lectura. Plantea que la función del muro es delimitar el espacio de la plaza, de modo tal que se transforma en un interior, o en su defecto un espacio bien delimitado y es desde esta manera una delimitación de una interioridad. En realidad postulamos que se trataría para nosotros en un lugar extímico, al decir de Lacan, un espacio interno en el exterior o externo en el interior, lo que sólo podría explicarse mediante una superficie topológica.

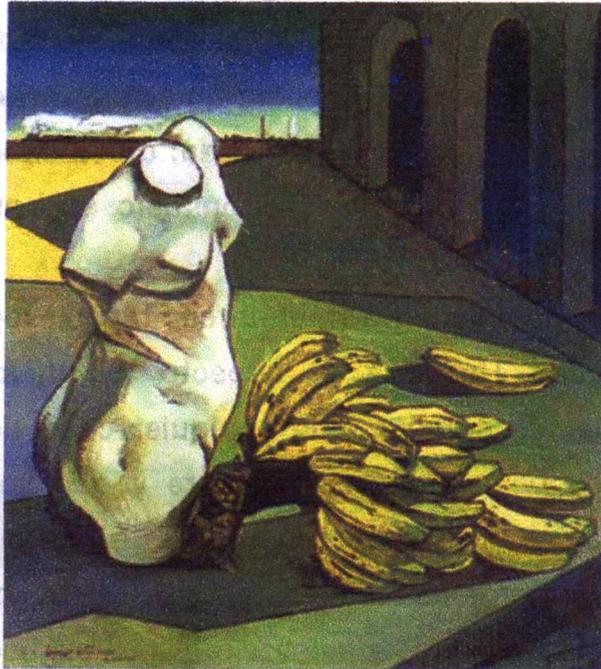


Fig. 19. La incertidumbre del poeta 1913

En el centro de la plaza el monumento fúnebre, nos referimos a la figura 1, la estatua con las iniciales de Giorgio creemos que representa la fusión identificatoria entre el pintor y su padre, (la representación de su padre en su interior) lo externo en lo interno mediante la identificación con el padre muerto que no lo está del todo. Dottori que coincide con nuestra interpretación hace la observación pertinente que las dos pequeñas figuras representan a su hermano Andrea y a su madre en actitud de duelo, así como el mástil es una alusión a la partida.

Y continúa Dottori en una inteligente lectura refiriéndose a la estatua: "...ésta evoca en el espectador extrañado y melancólico, en un mudo coloquio con ella, una dimensión completamente diferente, que pasa a través de la imagen de la muerte. Es como si pudiéramos advertir

representada, la inconmensurabilidad entre las dos dimensiones del Yo, el que conduce a la realidad y a lo finito, y el idealizante que conduce hacia lo infinito. Más que la melancolía debida a un estado de ánimo momentáneo, derivado de la enfermedad o de la depresión psíquica, es lo que esta melancolía logra despertar lo que interesa, o bien la diferencia entre las dos dimensiones del Yo que resulta la diferencia entre dos esferas de lo real, y que la melancolía sólo logra evocar, no explicar ni expresar"⁶

Intuitivamente Dottori hace un diagnóstico correcto, la melancolía el duelo congelado con la consiguiente depresión no produce la obra, sino que el intento (inconsciente) de desembarazarse de ella es, creemos el verdadero motivo. Este nuevo lenguaje permite así que se pueda escenificar la dimensión del duelo y así poder continuarlo, ahora con nuevos recursos. Estos recursos, que implican una nueva inscripción de significantes icónicos permiten relanzar el duelo, dotarlo de una nueva vitalidad y flexibilidad; es decir le permite operar con otra lógica que pueda sacarlo del pantano de la depresión y producir en cambio una de las obras más importantes del siglo. En esto consiste lo que en psicoanálisis se denomina sublimación, en la transposición en un sistema de inscripciones móviles de lo que estaba petrificado en el duelo.

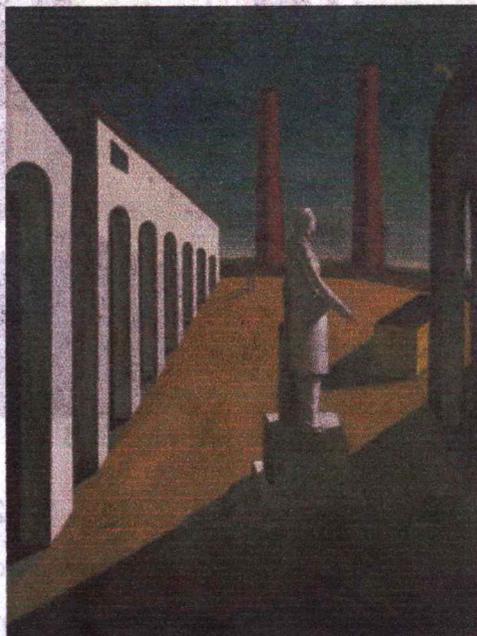


Fig.20. El enigma de un día 1914

⁶ Ibidem. Pág. 70.

A ese yo petrificado, literalmente representado por la estatua, que ilustra la fusión de Giorgio y de su padre la denominaremos técnicamente "identificación con el objeto muerto", así el muerto no lo está del todo, pero en contraposición el sujeto no está del todo vivo. Freud usó una frase muy descriptiva para caracterizar este estado, decía que "la sombra del objeto había caído sobre el yo" y aquí, en el escenario de las primeras plazas tenemos esa presencia ominosa y opresiva del padre-estatua y de su alargada sombra. Un muerto que no termina de morir es un espectro que persigue, un fantasma oprimente, una alargada y persecutoria sombra.

La falta de recursos para vérselas con el duelo genera una impotencia operativa para sentir la cualidad afectiva de la vida, genera tristeza y aplastamiento, la muerte en la obra de Freud aparece simbolizada míticamente a través de múltiples figuras, una de ellas es la mudez y otra la inmovilidad.

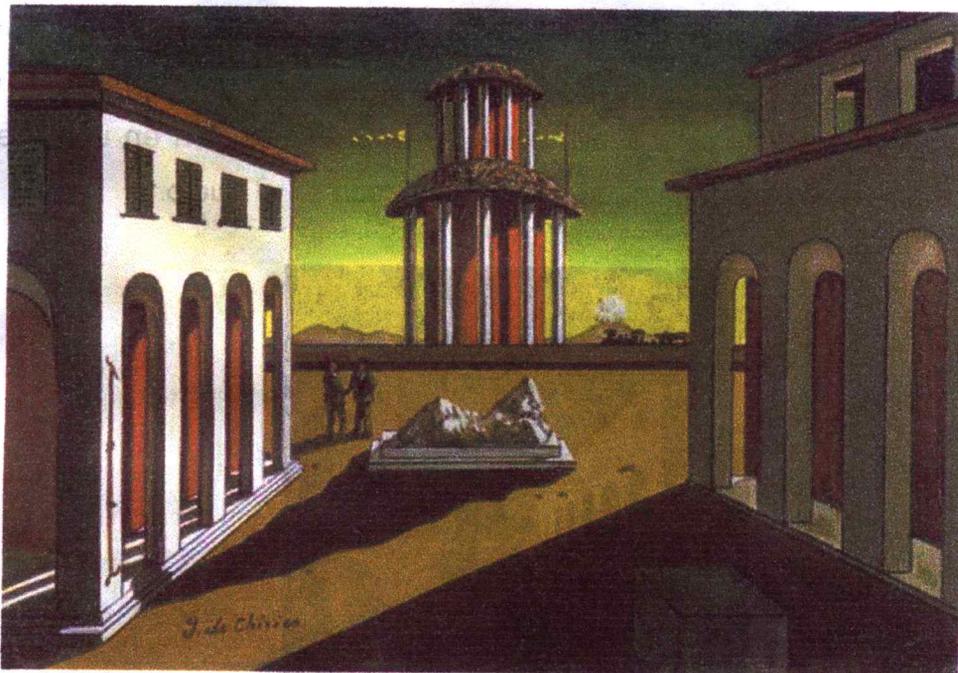


Fig. 21. Plaza de Italia 1913

Poco después de su llegada a París en 1911 o 1912 de Chirico pinta **El enigma de la llegada** (Fig.22), en el mismo encontramos casi los mismos elementos iconográficos del cuadro citado anteriormente **Enigma de una tarde de otoño**, sólo falta la estatua. Está el mismo muro detrás del cual se deja ver la vela de un barco que llega, las mismas dos imágenes meditabundas, una

iglesia similar al cuadro anterior y a su lado una torre circular que también se asoma sobre el muro. Dottori sostiene que esa torre es muy similar a un **tholos** que es un monumento funerario en boga durante la época romana, dentro de la cual se conservan las cenizas crematorias. El piso en el que se encuentran las figuras semeja un damero de ajedrez. La nave y la torre indicarían así un viaje hacia la muerte.



Fig. 22 El enigma de la llegada y la tarde (1912)

Veamos ahora la descripción que Dottori hace de otro cuadro de de Chirico, **Meditación otoñal**, de 1912: "...re encontramos el motivo icónico de marca böckliniana : la estatua blanca vista de espaldas, junto a la costa del mar, en una estrecha franja de luz , entre dos edificios que parecen uno copia del otro ; el de la derecha arroja una larga sombra a los pies del otro, el cual, a su vez, refleja la luz; la estatua o mejor dicho el monumento fúnebre , que es el mismo que aparece en el "enigma de una tarde de otoño", se ubica por completo en la zona iluminada . Un bastón apoyado en la pared del edificio de la izquierda, a plena luz, como olvidado allí quien sabe por qué persona, parece el icono del enigma

sobre el cual debe meditar la estatua que representa a un hombre con la mirada dirigida hacia sí. (...) El monumento es el mismo del primer cuadro, aunque la estatua mira hacia la izquierda y no hacia la derecha. Al pie de la estatua el chorro de la fuente de la derecha parece formar, junto con la espuma que deja la rompiente de una ola marina, una pequeña cruz blanca, la cual confiere a la estatua a lo alto del pedestales aspecto de un monumento fúnebre y evoca aún más la presencia de la muerte. Todo esto, ¿podría ser una sugestión nuestra, o tal vez una alusión, dentro de una pintura que remite fundamentalmente al enigma? ¿Es el bastón olvidado, apoyado en el muro, la misma imagen de la ausencia del hombre, o es el signo del desaparecido, que ha pasado a la estatua? ¿Es todo esto, quizás, producto del recuerdo de su padre, sepultado en Grecia, en Atenas, junto al mar, o es mas bien la propia estatua que medita acerca de la muerte?"⁷

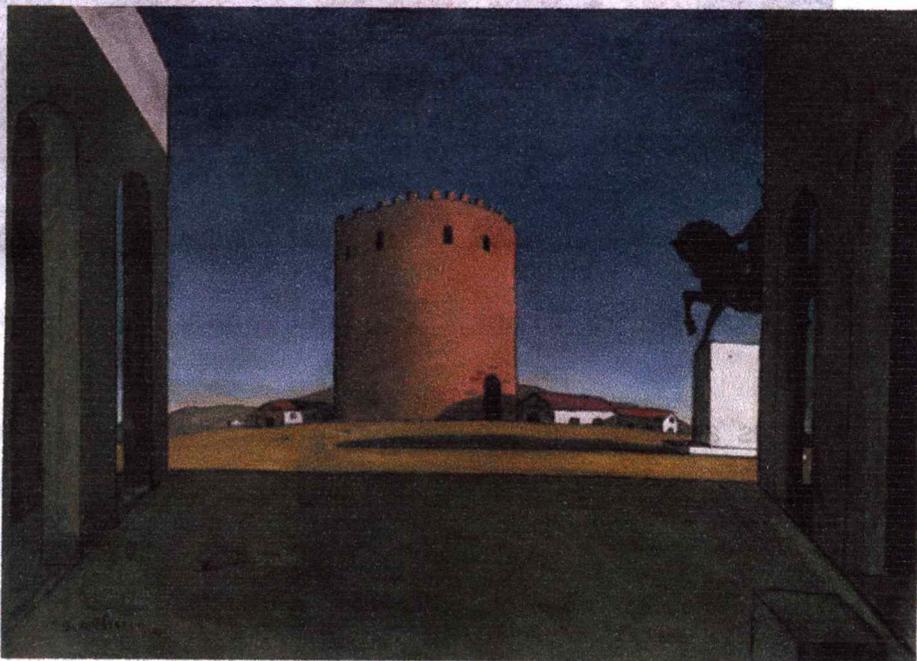


Fig.23. La torre roja 1913

Continúa Dottori: "Sólo el recuerdo del padre puede llevar al artista a la propia eternidad, no la de la simple fama sino la de la voluntad de la estatua y del alma, que en su "querer" goza de su propia sombra. La

⁷ Ibidem. Pág. 72.

actitud reflexiva de la estatua no es más que la toma de conciencia de la legitimación alcanzada a través de lo que ha querido, a través de la validez de su propia obra.

Es este sentido trágico del recuerdo del padre muerto y enterrado en Grecia pero que sigue viviendo como guía espiritual el que trata de expresar *Meditación otoñal mediante un lenguaje de representación metafísica, el lenguaje del enigma, más conmovedor que cualquier forma retórica y más incisivo que una representación directa, ya que el enigma logra, utilizando signos y la combinación de elementos disímiles, no sólo transfigurar la realidad, elevándola a través de la representación a una realidad superior, sino también provocar al espectador e inducirlo a la comprensión de ese misterio, que se encuentra en el cuadro, en el cual percibe en un primer momento solamente la atmósfera rarificada de la eternidad. El enigma no es otra cosa que la fuerza de un lenguaje que no tiene significado de manera directa pero que logra decir, a través de signos indirectos, lo que todo poeta debe decir, representando de manera transfigurada la tragicidad de nuestra existencia. Puesto que sólo a través de esta diferencia entre la comunicación indirecta y la transfiguración, el aspecto trágico de la existencia se torna un fenómeno estético, y sólo como fenómeno estético la existencia, como dice Nietzsche, nos resulta justificada, o bien se torna visible y tolerable: la belleza artística no es otra cosa que esta transfiguración, que hace nuestra vida visible y tolerable...*⁸

⁸ Ibidem Pág. 74.

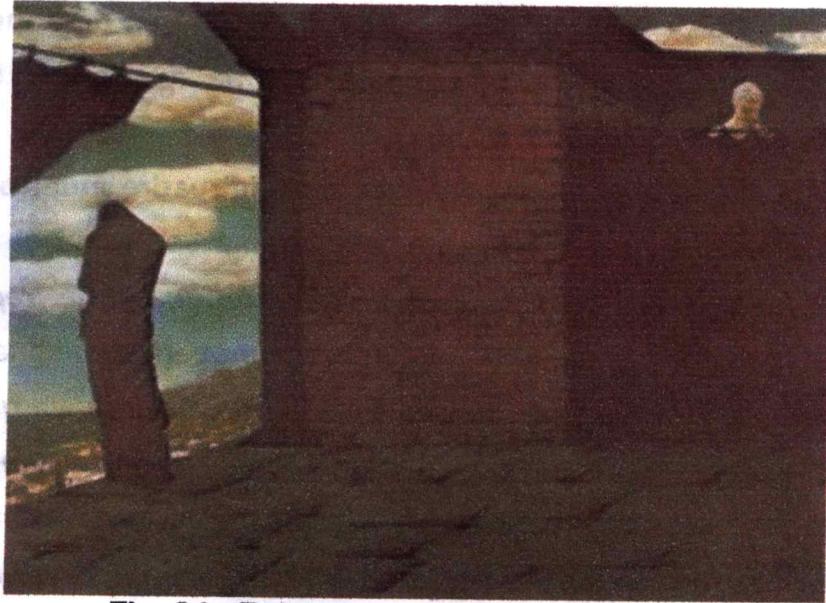


Fig. 24. Enigma del oráculo 1910

Lo insoportable es otra manera de nombrar lo traumático, de decir que estamos en el corazón de una economía traumática. Nos referimos a que el proceso detenido del duelo, el congelamiento del mismo ha generado una identificación del padre muerto-vivo en el yo del pintor. Situación que como habíamos descrito anteriormente implica fenómenos de aparición fantasmática, pero además de síntomas depresivos y trastornos corporales, por ejemplo las dolencias gastrointestinales de nuestro pintor.

La detención de un duelo se vivencia así como si uno mismo estuviera muerto en vida, y, como si el mundo que nos rodea hubiese perdido el sentido que cotidianamente tenía para nosotros. Esta vivencia de extrañamiento, esta caída del sentido cambia la relación entre la subjetividad y el mundo. El proceso normalmente debe continuar y pasar por una parte de intenso dolor para metabolizar la pérdida y luego aceptarla profundamente con una sabiduría diferente sobre los límites propios en este mundo.

Esta sabiduría puede ir tomando la forma del enigma unido a la representación, lo que puede abrir una verdadera estética metafísica en la creación de un nuevo universo inaugurado por un lenguaje novedoso que toma la forma del mito. Este velo mítico es el indicado para la narración de los enigmas insolubles y la articulación de lo imposible de soportar.

Así la obra de Giorgio de Chirico puede ir recuperando la capacidad de elaborar un duelo congelado en el momento de la petrificación de la imagen del padre en su yo y representarlo en su dimensión mítica, en su contundencia

pétreo, en la masividad de la ausencia, es decir como una estatua de piedra en una plaza.

Al descentrar y transformar al yo, al ir despegando el yo de ese peso de la muerte permite ir instaurando un nuevo tipo de relación con el dolor, permite que el dolor se experimente, siente su reales en medio de la anestesia. Para eso debe crearse un territorio en el que despliega el lugar de lo psíquico, debe abrirse una superficie que represente el espacio psíquico y corporal, mejor dicho debe darse como una proyección de la superficie yoica sostenida por una grilla simbólica e imaginaria.

Nace así la representación de la Plaza, bordeada por un muro o friso que delimita un espacio central, se entroniza la estatua, presencia petrificada del muerto fusionado con el yo, una especie de híbrido muerto vivo. Los objetos extraños que poblarán su espacio serán otros elementos de su mito personal, de su lenguaje particular para que el bloque informe del duelo se transforme en objetos que entren de alguna manera en el acontecer subjetivo.

La obra así creada asumiría la función de un cuerpo íntimo y extraño, verdadera metáfora de lo psíquico mismo pero ya no como una forma familiar sino como un objeto desconocido capaz de captar fuerzas pulsionales para delimitar el goce, es decir el exceso de sufrimiento y su expresión clínica la depresión. Al trazar los límites de un espacio vacío (vacío no de imágenes o de símbolos sino de goce) este espacio se convierte en lugar de transformación de ese exceso, lugar en que la proliferación informe del goce permite el anclaje de las fuerzas pulsionales a los significantes.

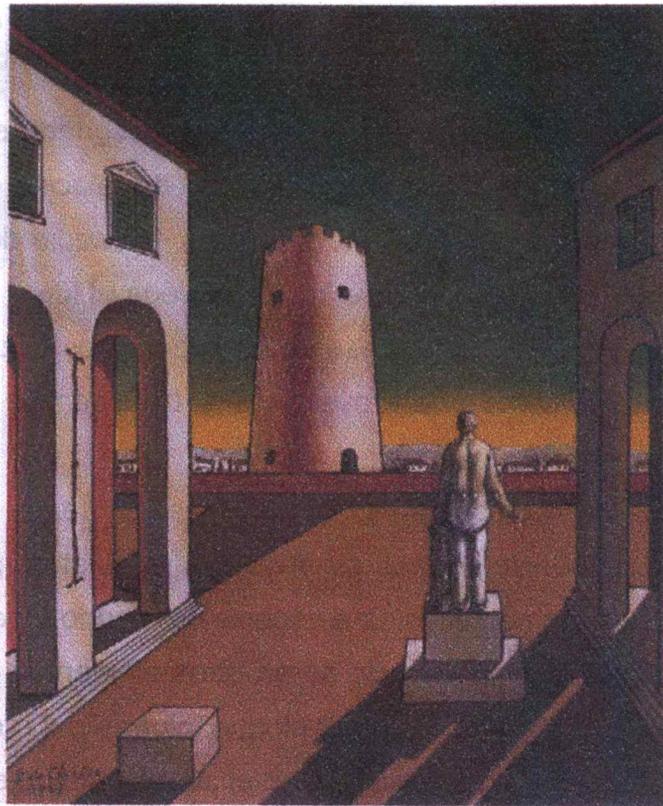


Fig. 25. Plaza de Italia con torre roja

La operación así descrita es equivalente a instaurar un marco en un mundo en el que la presencia de objetos desconocidos se fundamenta en significantes carentes de sentido asignado unívocamente para que la dimensión del misterio lo articule en una gama infinita de significaciones, pero cuya significado no esté anclado a ningún relato predeterminado.

Dicho rechazo de la significación indica que la implementación de los objetos creados sigue una línea de revelación de la Cosa en tanto lugar vacante cuya falta implica la aligeración del duelo. Dicha Cosa no es una cosa perteneciente al mundo de la realidad sino la revelación de una instancia inalcanzable, algo del registro de lo real y por lo tanto fuera del sentido.

En un claro invierno me encontré en el patio del palacio de Versalles. Todo estaba quieto y silencioso. Todo me miraba con un aire de extrañeza y de interrogación. Vi entonces que cada rincón del palacio, cada ventana tenía un alma, y que esa alma era un enigma. Vi a mi alrededor los héroes de piedra, inmóviles bajo el cielo claro, bajo los fríos rayos del sol invernal, que brillan sin amor como los hondos cánticos. Un

pájaro cantó en su jaula, colgada de una ventana, y entonces sentí todo el misterio que impulsa a los hombres a crear ciertas cosas. Y las creaciones me parecieron todavía más misteriosas que los creadores. Toda cosa tiene dos aspectos: el aspecto acostumbrado, el que vemos casi siempre y que cada uno ve, y el aspecto fantasmal y metafísico, que solo pueden ver unos pocos individuos, en un momento de clarividencia y de abstracción metafísica. Una obra de arte debe narrar algo que no aparece en su forma exterior. Los objetos y figuras en ellas representados tienen que narrar, como si fuera poéticamente, algo que está muy lejos de ellos, y algo que nos oculta también sus formas materiales...".

Así el momento en que se constituye la visión de la pintura y la originalidad de su estilo tiene la forma de una revelación ausente de significación convencional, a través de esto de Chirico trabaja con su propio sufrimiento transmutándolo e inscribiéndolo en otra clave que le permita elaborarlo.

Es importante destacar que este estilo está mas allá de cualquier fantasía que sea capaz de representar deseos colectivos en tanto imágenes reconocibles por los otros, sus objetos son extraños y engendrados en una economía traumática, lo que quiere decir que no promueve la identificación ni ningún reconocimiento familiar sino el enigma. Esto conforma la causa de esa inquietud tan singular.

Sus imágenes, compuestas por significantes que no son símbolos ni signos, no tienen ninguna significación prefijada sino que construyen una significación sólo a través de su combinatoria eventual y singular para cada obra.

Los significantes de sus telas están sumergidos en un ambiente enigmático y extraño, transido de soledad y silencio, en el cual se quiebran las relaciones de causalidad y donde se estrella toda deducción.

Sus telas están despobladas de personajes humanos o están reducidos a su mínima expresión como si su realidad estuviera amenazada por la extinción. Sus plazas y ciudades son silentes y pobladas de arcos y sombras alargadas. Las estatuas son masivas y de una ominosa presencia, imponentes hasta la amenaza y de una soledad abrumadora. El volumen masivo de su

presencia evoca en realidad la paradoja de su ausencia y su sombra larga y siniestra está proyectada como un brazo lúgubre y aplastante.

Citaremos al respecto a Dottori quien transcribe un fragmento de *Méditations d'un peintre*, que encontró en los manuscritos Pauhlan, escritas por de Chirico en París probablemente el mismo año en que fuera realizado el cuadro, en el cual se lo comenta y donde la estatua es la única protagonista. Este fragmento se titula *La volonté de la statue*:

"Quiero estar sola a cualquier precio", decía la estatua de mirada eterna. Viento, viento, que refresque mis ardientes alegrías. Y la batalla comenzó terrible.

Los cráneos partidos caían a tierra y dejaban ver los cerebros brillantes como si fueran de marfil.

Huye, huye hacia la ciudad cuadrada y resplandeciente.

Oh, la tristeza de la estatua allá a lo lejos. Beatitud.

Y nunca el sol. Nunca ese amarillo consolador de una tierra iluminada.

Ella quiere.

Silencio.

Ella ama su extraña alma. Ella ha vencido.

Y ahora el sol se ha detenido en lo alto, en el centro del cielo; y la estatua en una felicidad eterna deja que su alma se solace en la contemplación de su sombra."⁹

Aparecen también los trenes de humo inmóvil, verdadera alusión a un instante congelado con su referencia constante a la partida o la llegada planteadas en cifras de misterio, momento de conflagración entre el tiempo y el espacio.

La arquitectura de planos nítidos y esquemáticos, de apariencia congelada y perspectiva anormal, iluminada por una luz inhumana, imponiendo un clima de ausencia y lejanía. La presencia de los arcos característicos de la arquitectura decimonónica de Turín y Ferrara se multiplica al infinito.

⁹ Ibidem. Pág. 73.

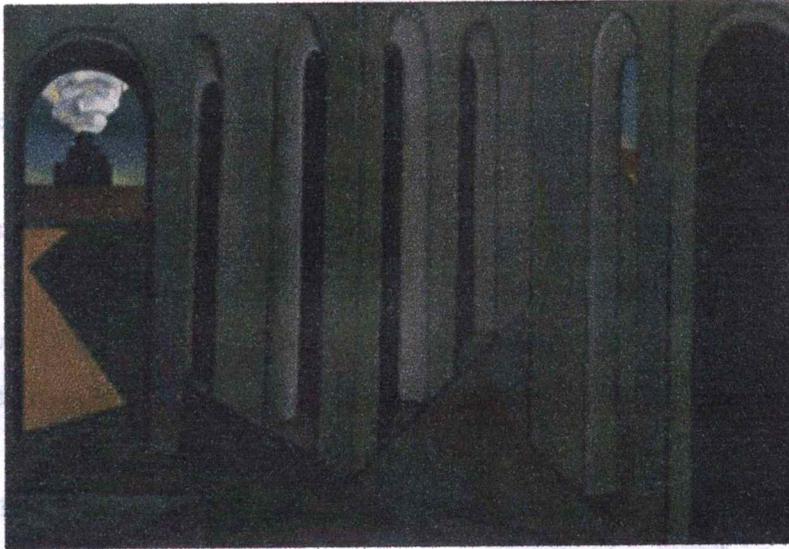


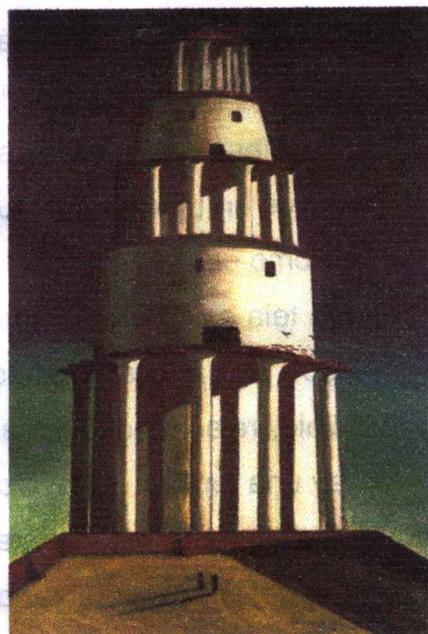
Fig. 26. La ansiedad del día

La luz tiene como contrapartida a las sombras de un eterno crepúsculo, mundo de sombras tan reales como los objetos, mundo paralelo de lo sombrío y amenazante.

Presencia de torres primordiales, circulares o cuadradas, compuestas por la superposición de varios órdenes de columnas, que aluden a la lejana y mítica torre de Babel. Torres simples de almenas cariadas. Chimeneas industriales como remedo moderno de la arquitectura de las torres.



**Fig. 27.
Nostalgia del infinito 1913**



**Fig.28.
La gran torre 1913**

Los nombrados son los significantes más frecuentes de la pintura de Giorgio de Chirico en su época metafísica, en el cual suponemos la presencia ominosa de su padre muerto como un doble petrificado de su yo.

Así con respecto a la caída del sentido que el pintor exploraba debemos referirlo a un eslabón de su vida que desapareció, algo que cortó el sentido de su existencia y que en un momento lo sumió en un mundo extraño, cortando la unidad de su realidad, este eslabón pensamos fue la muerte de su padre.

La convalecencia que Giorgio experimento en Santa Croce sería entonces de los síntomas que el duelo congelado por la muerte de su padre le producía periódicamente, no sería entonces muy desatinado pensar que la estatua del Dante, la verdadera estatua que está frente a la puerta de la iglesia, haya sido el modelo evocado de la imagen de un padre (modelo en cierta manera culposo, pues el monumento es en realidad un cenotafio ya que el cuerpo real de Dante no se encuentra en Florencia)

Analicemos entonces otros elementos significantes de su pintura: su padre era ingeniero ferroviario no es casualidad entonces que encontremos trenes, estaciones, y, por desplazamiento vehículos, sobre todo barcos.

Hay una constante alusión al pasaje entre realidades distintas, los ojos cerrados como un viaje a una realidad interior, y secretas rutas entre distintos espacios representadas por su particular arquitectura y el tratamiento de la perspectiva que estudiaremos más adelante.

El espacio de las plazas, la presencia de las torres metamorfoseadas a veces en chimeneas industriales, la presencia de relojes son elementos que están inmersos en un clima de quietud y silencio, el humo que a veces aparece es inmóvil como un tépalo.

Cada tela es una estructura que transforma el mundo visible en paisajes abandonados por la vida creando una nueva relación con la realidad y con el cuerpo visible, relación distinta a la que aparece en la imagen reflejada en el espejo. Hay una tensión inmovilizante que supone una situación traumática que se desencadenaría si apareciera el movimiento, como si el instante que se congeló fuera el inmediato anterior al desencadenamiento de la catástrofe.

Este congelamiento del tiempo genera un trazo que pone en escena una estética del desamparo, una poética del silencio y de la detención que sirva de

límite a un desborde pulsional sin contención. Creemos que la delimitación de la plaza funciona como marco y organizador de una estructura precaria siempre en peligro de estallar.

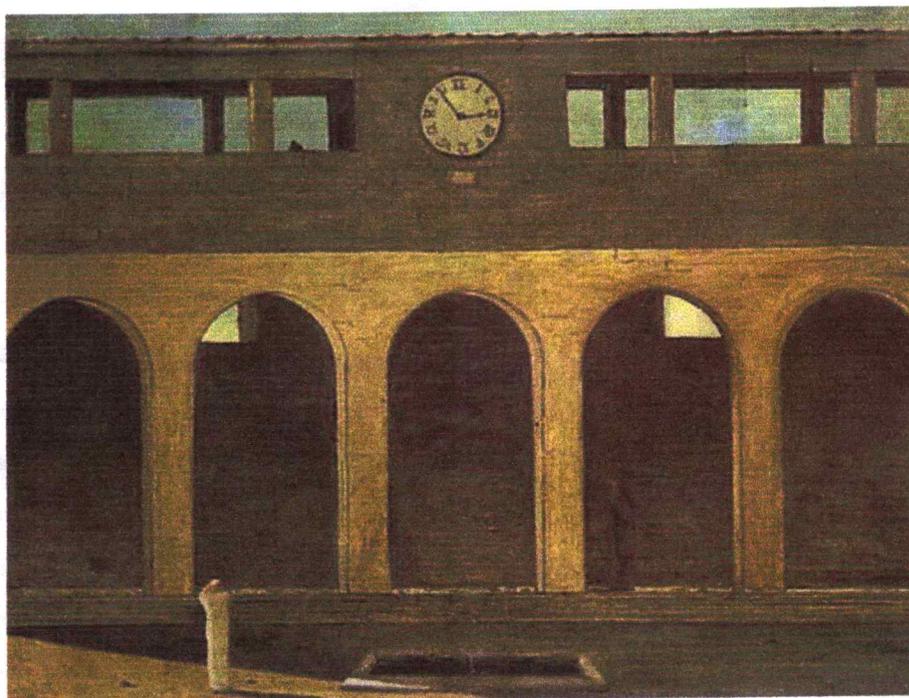


Fig. 29. El enigma de la hora 1911

Este hallazgo expresa en un sutil lenguaje el estado psíquico de congelamiento de una catástrofe que en realidad ya había ocurrido pero que lo inconsciente del sujeto creador se había negado a aceptar. Metáfora de un momento detenido por años, generador de un dolor no sentido sino como marcas en el cuerpo grabadas como en la piedra, sufrimiento de la carne ocultando el desamparo que cayó sobre el pintor como un alud.

La posibilidad de escribir nuevamente este acontecimiento con otros trazos implica el reanudamiento del diálogo interno, ahora la superficie de inscripción no es el cuerpo sino la tela, la materia no es la carne sino la pintura. El tiempo no está congelado en su vida sino en el mundo mítico creado que irá sufriendo transformaciones para nada fortuitas ni caprichosas.

Esta nueva escritura, esencia sublimatoria que transforma simbólicamente un mundo permitirá la apertura de un lugar vacante, allí donde había un muerto vivo que lo invadía todo se abre un claro que relance el tiempo y el resplandor del ser en movimiento. Este vacío que fue abriendo la evolución

de la pintura de Giorgio de Chirico implica elevar al objeto (aquí muerto-vivo) a la dignidad de la Cosa, vacío cuyos bordes están delimitados por los significantes icónicos de su obra.

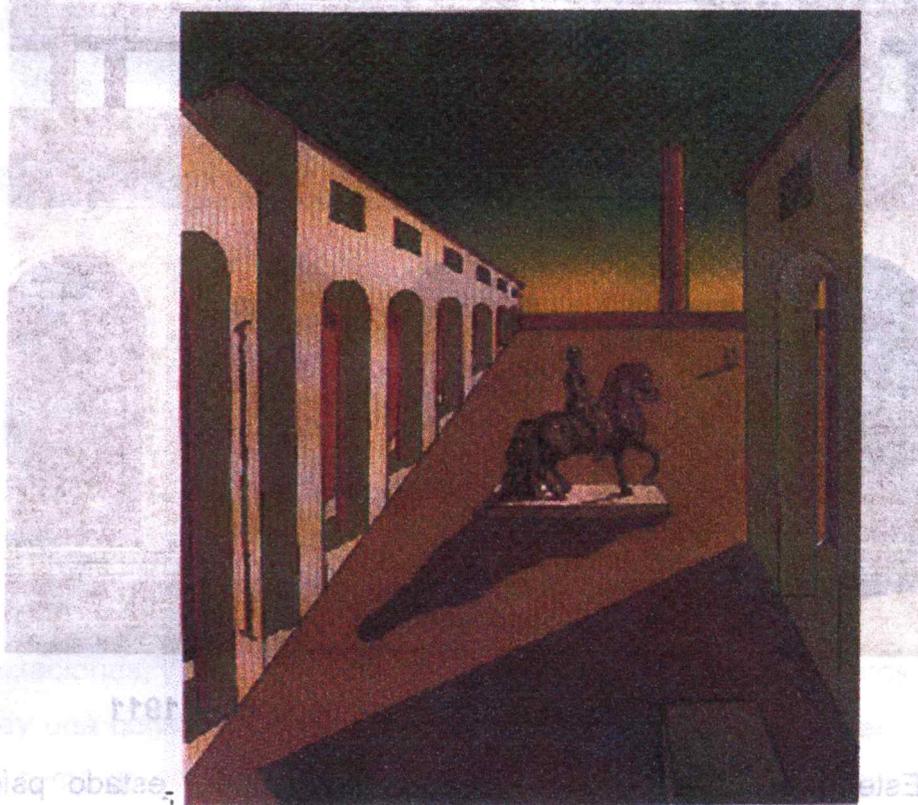


Fig. 30. Plaza de Italia con estatua ecuestre (1917)

El objeto muerto, fijado por el duelo, con su presencia opresiva y paralizante, sustrayendo una energía que dejaba a un sujeto exhausto da paso así a la Cosa, espacio libre por donde vuelve a circular la vida en la medida que se recupera el deseo. Así sublimación y trabajo de duelo son procesos interdependientes en la obra de nuestro pintor y no podría plantearse uno sin el otro. La sublimación ha operado un cambio de meta pulsional que ha permitido al duelo un cambio de objeto.

Se trata así de un trayecto pulsional que no sufre la represión y que incluso puede funcionar como metáfora paterna tanto porque inscribe su nombre como artista como por la posibilidad de simbolizar la castración, por hacer de la pérdida una obra.

Capítulo 7

La figura reclinada de Ariadna dormida

Ariadna había ayudado a Teseo, el héroe ateniense a salir del laberinto luego que este hubiera matado al Minotauro. El Minotauro cuyo nombre era Asterión, era un monstruo con cabeza de toro, fruto de la unión entre Pasifae y el toro blanco de Posidón. Teseo había matado también al toro blanco traído por Heracles desde Creta y soltado en la llanura de Argos: Este toro había matado cientos de hombres, Teseo tomó al toro por los cuernos y lo arrastró por las calles de Atenas sacrificándolo en la Acrópolis a Atenea.

Para vengar la muerte de su hermano el rey Minos había ordenado a los atenienses que enviaran siete muchachos y siete doncellas, cada nueve años al laberinto cretense donde los aguardaba el minotauro para devorarlos. Teseo se ofreció entonces como una de las víctimas, a pesar de los ruegos de su padre Egeo para disuadirlo.

En las dos ocasiones anteriores, la nave que había transportado a las catorce víctimas había llevado velas negras, pero Teseo confiaba en que los dioses estaban de su lado, y por ello Egeo le dio una vela blanca para que la izara a su regreso, en señal de éxito.

Realizado el sorteo Teseo cambió a dos de las doncellas víctimas por un par de jóvenes afeminados, poseedores de extraordinario valor y les indicó que se disfrazaran de mujeres. De este modo pudo engañar a Minos haciéndolos pasar por doncellas.

Cuando la nave llegó a Creta, Minos bajó a caballo al puerto para contar a las víctimas. Se enamoró de una de las doncellas y la habría gozado allí mismo de no ser por Teseo, quien protestó que era su deber, como hijo de Posidón, defender a las vírgenes de todo ultraje que pudiera cometer algún tirano.

Luego de varios duelos entre Minos y Teseo con respecto a las demostraciones de filiación uno de Zeus y el otro de Posidón la situación derivó en

el enamoramiento de Ariadna, hija de Minos, de Teseo. Ella le prometió ayudar a matar a su hermanastro el Minotauro a cambio de regresar a Atenas como esposa del héroe. Teseo aceptó con mucho gusto la oferta y juró que se casaría con ella. Un poco antes de abandonar Creta, Dédalo le había entregado a Ariadna un ovillo mágico de hilo y le explicó cómo entrar y salir del laberinto. Debía abrir la puerta de entrada y atar el cabo suelto al dintel; entonces el ovillo rodaría por el suelo, disminuyéndose al avanzar y dirigiéndose, por tortuosos caminos llenos de recodos, hasta el escondrijo del Minotauro.

Ariadna entregó este ovillo a Teseo, y le mandó seguirlo hasta que llegara al lugar donde se encontraba el monstruo dormido, al que debía agarrar de los cuernos y sacrificarlo a Posidón. Luego podría encontrar el camino de regreso volviendo a enrollar un ovillo. Cuando Teseo salió del laberinto manchado de sangre, Ariadna lo abrazó apasionadamente y condujo a todo el grupo de atenienses al puerto. Mientras tanto los dos jóvenes de aspecto afeminado habían matado a los guardias de las habitaciones de las mujeres y habían liberado a las doncellas víctimas. Todos subieron sigilosamente a bordo de la nave y se alejaron remando apresuradamente.

Unos días más tarde, después de desembarcar en la isla de Naxos, Teseo dejó a Ariadna dormida en la playa y se hizo nuevamente a la mar. El motivo por el que actuó así será siempre un misterio. Hay quienes dicen que la abandonó por una nueva amante, Egle, hija de Panopeo. Otros que reflexionó sobre el escándalo que causaría la llegada de Ariadna a Atenas. Y aún hay otros que dicen que Dioniso se le apareció a Teseo en un sueño y le exigió que le entregara a Ariadna y mediante un hechizo le hizo olvidar su promesa e incluso su existencia.

Los sacerdotes de Dioniso en Atenas afirman que cuando Ariadna se encontró sola en la playa desierta, rompió a llorar amargamente, recordando cómo había temblado mientras Teseo salía a matar a su monstruoso hermanastro, y cómo, por amor al héroe, había abandonado a sus padres y a su patria. En aquel momento invocó a todo el universo pidiendo venganza, y el padre Zeus asintió con la cabeza. Entonces, suave y dulcemente, Dioniso y su alegre séquito de sátiros y de ménades vinieron a socorrer a Ariadna. El se casó con ella sin demora,

colocando sobre su cabeza la corona de Tetis, y ella le dio muchos hijos (Robert Graves- Los mitos griegos).

"Ariadna dormida" entonces es la personificación del abandono, podríamos decir de la ira y el dolor por sentirse abandonada por el ser amado. "En la etapa helenística, Ariadna reaparece como una estatua de mármol, tendida sobre un pedestal, somnolienta, con los ojos entrecerrados. Esta tradición de Ariadna somnolienta fue heredada por la escultura romana que se encuentra en el Vaticano. Encontramos además la continuidad de estas tradiciones en copias escultóricas posteriores: por ejemplo, la estatua de Ariadna junto al majestuoso escalón que conduce al gran salón en el palacio de Versalles.

Más próximo a nuestra época, en 1911 ó 1912, Giorgio de Chirico, que vivía en París con su joven hermano Savinio, visitó en una ocasión Versalles. Allí, como guiado por el hilo del destino vio la estatua de Ariadna (Fig. 33) que había llegado de Italia para ser, una vez más, abandonada en Versalles. De esta manera Ariadna durmiente tuvo la suerte de ser encontrada por su moderno Dioniso, de Chirico, proveniente él también de Oriente (Grecia).

Desde entonces, Ariadna ha sido huésped de honor en la célebre serie de las Plazas de Italia. Aquí, ella repite su sueño interminable en cada cuadro de la serie. En su primer período parisino (especialmente en 1912-13), de Chirico realizó aproximadamente 10 obras que representaban una plaza intemporal, con la estatua de Ariadna como motivo central. A continuación, él repitió el tema durante 60 años, es decir toda la vida. Si bien la figura de Ariadna no aparece con la misma frecuencia que los maniqués, que los caballos en la playa o en los pórticos, Ariadna persistió en cuanto imagen. Para el artista, ella era indefinidamente atractiva, en su carrera completa. Para el observador este hecho representa algo secreto detrás del artista."¹

¹ Minemura, Toshiaki: **A la luz de Ariadna dormida. En de Chirico, metafísica del tiempo.** Ediciones Xavier Verstraeten. Buenos Aires. Impreso en Chile marzo del 2000. centro Cultural borges. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.



Fig. 31. Despertar de Ariadna (1913)

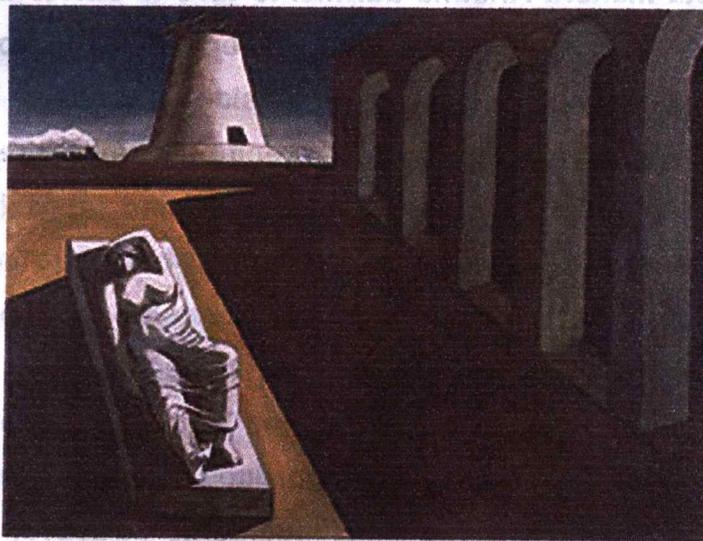


Fig. 32. Ariadna (1913)

Tenemos así en el mito dos momentos fundamentales, en el primero ella da al héroe ateniense el ovillo mágico con el cual Teseo encontrará el camino de vuelta una vez matado el Minotauro, es éste el símbolo del amor en el que está

implícito otro personaje el ingeniero Dédalo. Éste era un herrero maravilloso que había recibido sus enseñanzas de Atenea, y que vivía en el exilio en Cnosos. Por orden de Minos construyó el laberinto donde ocultó al Minotauro. Fue Dédalo el que le entregó a Ariadna el ovillo mágico para salir del laberinto del cual era el constructor.

El segundo momento del mito es la Ariadna dormida en la isla de Naxos, donde fue abandonada por Teseo, esta Ariadna representa la suspensión del tiempo vivido como consecuencia del abandono del ser amado. Frente a la vivacidad y decisión en la acción de la Ariadna de Creta, teniendo como motor el amor a Teseo y los recursos mágicos de una figura paterna, representada por Dédalo encontramos la Ariadna de Naxos; con un tiempo suspendido, vegetando en la melancolía del dolor por el abandono, pura imagen yacente y pasiva .

"La estatua de Ariadna en Versalles debe haber encantado a de Chirico no sólo por la memoria del laberinto y el tema de la melancolía sino también por el modo de "representar" el sueño. Esta conclusión se refuerza frente a la vista de un dibujo realizado en 1913, titulado significativamente *Durmiente* y un poema en prosa (Manuscritos Eluard-Picasso). En el texto que describe la escena de una típica Plaza de Italia, él se demora en el sueño, completamente indiferente a la multitud que entra y sale del pórtico. En el dibujo un "hombre" que viste solamente un traje de baño está tendido en el centro de una típica Plaza de De Chirico. Si bien se trata de la representación de una persona viva y de sexo masculino, la misma desempeña el rol de "durmiente" proveniente de Ariadna. Es como si estuviera representando el rol de Ariadna en ausencia de la Ariadna real."²

² Ibidem. Pag.54.



Fig. 33. La estatua de Ariadna en Versalles

Para esa época de Chirico comienza la producción de esculturas que tiene como tema central la Ariadna durmiente de Naxos, como la realizada en yeso en 1913 (colección de J. Paulhan) cuya foto en blanco y negro figura en el libro de J.T.Soby "The early Chirico" aunque abandonando el realismo de la estatua de Versalles que era su modelo y que puede ser considerada la primera obra esculpida de G. de Chirico.

Es interesante citar al mismo de Chirico en un ensayo sobre el arte de la escultura ***"El escultor es el creador por excelencia. El escultor ignora la línea. En la línea se encuentra el principio de lo infinito; en lo infinito, el principio del vacío; la naturaleza siente horror ante el vacío; el arte y la naturaleza sienten horror ante el vacío. La línea puede prolongarse al infinito; por lo tanto en el dibujo y en la pintura es totalmente nefasta y perjudicial; por eso los que intuyen los misterios del arte la detienen en sus dos extremos; ¡ ay de tí!, si no paras una línea en su principio y su final; se clavará como un dardo mortífero en tu obra; llevará el mal a los órganos más vitales en tu dibujo o en tu pintura. En todo dibujo que se precie, hay algo que detiene a la línea; si observas los mejores dibujos de los antiguos maestros entenderás la verdad de lo que estoy diciendo; pero ten en cuenta***

que a menudo, especialmente si no tienes la vista muy aguda, no distinguirás a simple vista el signo salvador

(...)

Ese algo que detiene la línea puede un disco pequeño, un asterisco casi invisible, un gancho, una comilla, un acento circunflejo que ha caído al suelo, un cubo pequeño casi invisible (...) un obstáculo, en suma, que se cruza y de esta manera detiene la línea en su loca carrera hacia el infinito y deteniéndola exorciza la catástrofe.

(...)

Así como en el dibujo la línea debe ser rescatada del infinito, en pintura la misma salvación se debe a la pincelada, porque también la pincelada es una línea. La pincelada estúpida y mal puesta, la que tiende al aburrimiento y al bostezo inmenso de la nada con las patas rígidas y secas de color estriado por las duras crines del pincel inadecuado, es una tristísima especialidad del pintor actual; es su maldición y su miseria, es su dolor y su condenación, es, en suma, su pecado mortal.

El escultor está libre de la difícil tarea de neutralizar el vacío de la línea. Excava para extraer, empieza a hurgar en el bloque de piedra con el olfato de un adivino, lo que ya está dentro, la maravilla, el juguete divino que le proporcionará a él y a sus semejantes una purísima alegría y una gran diversión, empieza a abrirse paso hacia la superficie, empieza a moverse, a agitarse como un topo que despierta de un largo sueño. El buen escultor hará todo esto tallando, sacando, excavando, desbastando, agujereando, mondando, rascando, arañando.

En este aspecto será siempre el hermano gemelo del gran dibujante y del gran pintor; puesto que también el dibujante y el pintor se encuentran ante la hoja de papel y ante la tela como el escultor frente al bloque de barro o de mármol. Lo que saldrá del papel o de la tela ya está allí durmiendo; como una marmota en su agujero durante los meses de invierno; todo consiste en saber dónde en qué parte hay que empezar, qué cascabeles hay que hacer sonar para despertar al animal dormido...

Por lo tanto es un gran error querer representar en el papel o la tela lo que se tiene intención de hacer. La superficialidad, y ese sentido llano y aburrido de los dibujos y de las pinturas actuales, se debe al hecho de que no han sido extraídos; no son el resultado de una excavación, no han sido buscados en el bloque de papel o en el de tela sino puestos encima, enganchados...; por algo la palabra *croûte* (crosta) sirve en francés para definir a la mala pintura³

Nos encontramos aquí con el tema de la "via di levare" con respecto a la concepción de la escultura pero también con la alusión a encontrar algo que está más allá, que está atrapado en el infinito de la línea, el ovillo de hilo mágico también puede entenderse como una línea que se desenrolla y que trae, recupera al héroe de la muerte. Si invertimos estos dos momentos del mito de Ariadna nos quedaría la siguiente secuencia. En primer lugar una Ariadna dormida con la melancolía del abandono del amado. En un segundo momento una Ariadna que rescata al héroe de la muerte por medio de la línea, una línea que también es limitada en sus dos extremos, el hilo mágico donado por Dédalo. Este rescate de la línea, por medio del dibujo y la pintura podríamos considerarlo equivalente al rescate de la escultura de ese objeto dormido y el rescate de Ariadna por Dioniso en el mito. Este rescate tiene entonces dos vertientes la mítica por un lado y la artística por la otra.

Creemos que la razón de la imagen de Ariadna de las plazas de Italia está en el dibujo Durmiente de 1913 (Fig.41), de él dice Minemura: **"Me siento tentado a afirmar que el verdadero héroe de este cuadro es el viejo que está a la derecha de la plaza, el cual descansa sus huesos sobre una piedra en la que aparece grabado el nombre de Chirico. El dormita, como Ariadna, con el rostro vuelto en sentido contrario al lugar donde se encuentra Jasón y los otros"**⁴

³ Chirico, G. **Brevis pro plástica oratio** (1940) en de Chirico "Sobre el arte metafísico y otros escritos" Colección de Arquitectura. Valencia. España. 1990. Pag. 125/7.

⁴ *Ibidem* Pag. 58.

¿Por qué decimos que la verdad de la estatua de Ariadna está en este dibujo? En principio queda claro en este dibujo la identificación de Giorgio (en tanto la estatua es representada por un viviente) con la imagen de Ariadna, ¿en que se identificaba? Creemos que en la melancolía por el abandono del héroe. Así como Ariadna fue abandonada por Teseo, de Chirico fue abandonado por su padre a una edad temprana (17 años), - en el inconsciente no se distingue entre el abandono voluntario o el involuntario tal como se puede entender a la muerte - esta identificación se da claramente en el dibujo.

Aparece además la imagen del padre (bajo la forma de la estatua con la que ya estamos familiarizados), así como la iconografía más frecuente del pintor: las torres, las chimeneas, el tren, los barcos, etc. Esta iconografía parece representar la propia dimensión mítica creada por de Chirico, tomada de los recuerdos de objetos de la infancia, de la simbología de la lectura de Nietzsche, etc. cargadas con un alto contenido emocional. En él está implicada toda la mitología de Ariadna, el lugar del padre, los atributos del padre, en una especie de eterno retorno de raigambre dionisiaca. Y es posiblemente desde esta melancolía por su padre que podemos acudir a la inversión de los tiempos míticos de Ariadna. Si tomamos como primer tiempo la melancolía del abandono, debemos adjudicar el segundo tiempo a la Ariadna de Creta, que vuelve para recuperar a Teseo, al héroe que salvó de la muerte por intermedio del ovillo mágico. Tal vez la línea que implica al infinito se pueda acotar.

Es decir si Giorgio está en el lugar de Ariadna, sufriendo la melancolía del abandono de su padre, que partió hacia la muerte - partida que el adolescente no puede aceptar sin caer en una depresión- se encuentra como ella en un estado durmiente, invernando en un tiempo suspendido y circular. Todo se ha congelado, así como se ha congelado el duelo por su padre. Entonces su mundo se ha convertido en un mundo inmóvil, sin presencia humana, un mundo despojado y sin sentido tal como se experimenta frente a la pérdida de un ser querido y necesitado.

No es casualidad que el durmiente mire para un lado y la estatua para otro, como si pertenecieran a dos mundos y dos realidades. Hasta allí ha llegado a

recuperar a su padre, si no en la realidad por lo menos en el mito y en el arte. ¿Qué quiere decir esto? Que el arte le ha posibilitado encontrar un hilo mágico que le permita llegar hasta su padre, salvarlo del laberinto, recuperarlo simbólicamente permitiéndole relanzar el duelo que había quedado congelado, recrearlo y representarlo con nuevas posibilidades.

Para esto se erigió en el creador de un mundo mítico y plástico, un mundo filosófico y poético a través de símbolos (significantes) que reestructuren el mundo de su infancia, sus elementos serán distribuidos según el momento que esté elaborando de su duelo. Tomando de su experiencia y de su cultura los aspectos representativos que le permitan poner en escena el mundo de su duelo.

Así entonces el lugar de Dioniso, el dios que viene a rescatar a Ariadna de su largo sueño es su propia obra, su oficio de pintor y de poeta, un oficio que en su tierna infancia había comenzado a ser enseñado justamente por un empleado ferroviario, que trabajaba para su padre y que había sido contratado por este para ese fin.

Si tomamos por ejemplo la obra **La recompensa del adivino** de 1913 (Fig.34) encontramos la imagen de Ariadna dormida en medio de una típica plaza, con un pedestal bajo (tal como Schopenhauer aconsejaba poner las estatuas). **"Schopenhauer, que mucho sabía de tales asuntos, aconsejaba a sus coterráneos no poner las estatuas de los hombres ilustres sobre columnas y pedestales demasiado altos, sino más bien posarlas sobre zócalos bajos, como se hace en Italia, decía donde algunos hombres de mármol parecen encontrarse al mismo nivel que los transeúntes, y caminar con ellos"**⁵

La típica luz solar intensa, a las dos menos cinco de la tarde –tal como figura en el reloj de la estación- proyecta alargadas sombras sobre el suelo de la plaza, en primer plano y a la derecha un pórtico enmarca en su arco dos palmeras que se divisan a lo lejos detrás de un muro de ladrillos. Y hacia la izquierda, en dirección a la estación un tren -que debiera avanzar hacia ella con su chimenea echando humo-; pero sin embargo el humo y el tren generan una imagen de

⁵ de Chirico, Giorgio. **Valori plastici**, "Sull'arte metafisica", año I, núms. IV y V, Roma, 1919, p15. Citado por Olga Saenz en Giorgio de Chirico, creador de la pintura metafisica. "Giorgio de Chirico y la pintura metafisica" Universidad Autónoma de México, Mexico DF. 1990. **Pag.47.**

inmovilidad y de quietud como si estuviera congelado. La estación queda en penumbra, de ella se ven tres arcos y una torre a su derecha rematada con dos banderillas al viento que contrasta con el comportamiento del humo del tren. El sentimiento que despierta el cuadro es de un sopor melancólico y de soledad.

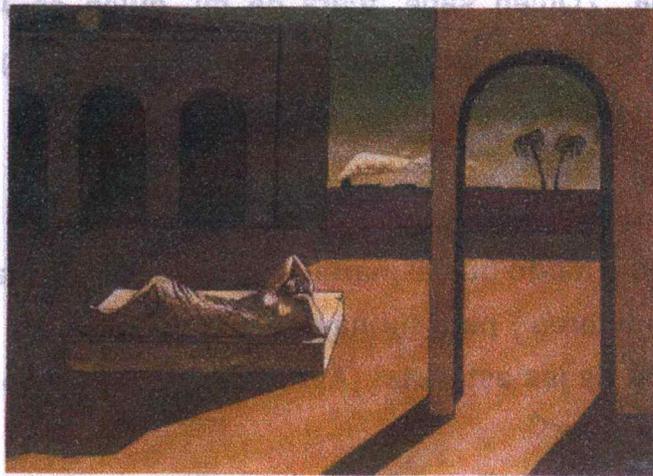


Fig. 34. La recompensa del adivino (1913)

Esta estructura se había anticipado en **El atardecer de Ariadna (1912)** en la cual la escultura de Ariadna deja ver en su pedestal la palabra "melancolía". No podemos dejar de recordar que Nietzsche en su estancia en Turín en 1889 escribió a Cósima Wagner "Ariadna te amo, Dioniso". No podemos dejar de ver además una alegoría de la melancolía tal como es planteada en la Iconología de Cesare Ripa citada en "Saturno y la melancolía" (Klibansky, Panofsky, Saxl).

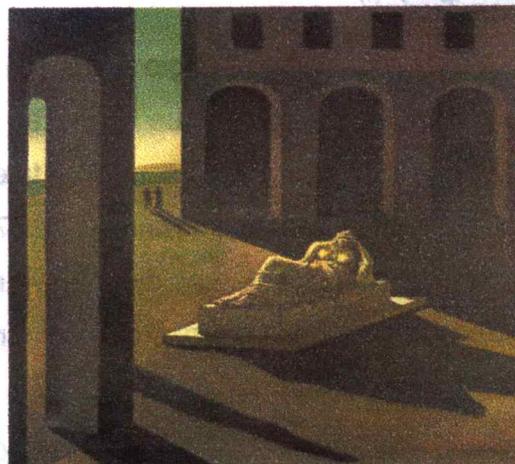


Fig. 35. Melancolía (1912)

La influencia del pensamiento del filósofo sobre G.de Chirico es fundamental. Citémoslo textualmente "Jamás se han visto escritas tales cosas, jamás han sido sentidas: así sufre un dios, un Dioniso. La respuesta a semejante ditirambo que glorifica el aislamiento al sol en plena luz podría ser dada por Ariadna...¿Quién sabe, fuera de mí, quién es Ariadna?... Nadie hasta el presente ha podido dar la clave de todos estos enigmas; hasta dudo que nadie viera en estas cosas enigmas.

(...)

Pero mi ardiente voluntad de crear me lanza sin cesar hacia los hombres; del mismo modo que el martillo es lanzado hacia la piedra.

¡Ay! ¡ Oh hombres , para mí hay dentro de la piedra una estatua que duerme: la estatua de las estatuas! ¡Ay! ¿Por qué ha de dormir en la piedra mas terrible y más dura"⁶

Olga Saenz en "Giorgio de Chirico y la pintura metafísica" cita al pintor, quien en "Meditación otoñal" comenta: *"...la novedad de Nietzsche es una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria que se basa en la stimmung (atmósfera) el atardecer de otoño cuando priva la claridad ambiental y las sombras se proyectan más alargadas que en verano, debido a la variación solar. Esta sensación extraordinaria se puede comprobar en las ciudades italianas, así como en cualquier ciudad mediterránea, como Niza; pero la ciudad italiana por excelencia donde aparece este extraordinario fenómeno es Turín"*⁷

Ahora bien, durante el año de 1914, Giorgio pinta una serie de cuadros cuya característica es que las figuras humanas que aparecen en ellos tienen los ojos cerrados o se presentan como bustos ciegos, cuadros tales como: **El sueño del poeta** (Fig. 36), **Retrato de Guillaume Apollinaire** (Fig. 37) y **Le cerveau de l'enfant** (Fig. 38), son ejemplo de lo que estamos diciendo. En ellos el rasgo de los ojos cerrados están evidentemente relacionados con Ariadna dormida y alude

⁶ Nietzsche, Federico. **Ecce Homo**. Bureau Editor. Bs. As. Argentina . febrero del 2000. Pag. 72/3.

⁷ Saenz, Olga . **Giorgio de Chirico y la pintura metafísica**" en "Giorgio de Chirico: creador de la pintura metafísica. Universidad Autónoma de México. México 1990. Mexico DF. Pag 49.

se obsesiona a la melancolía de la pérdida y el abandono. Aparece sin embargo otra significación que es la ceguera mítica, es decir aquella ceguera sobre lo externo que hace más poderosa la visión interior. Esta visión interior que alude a Tiresias se refiere, creemos nosotros, a la posibilidad de crear mundos interiores, significantes y signos nuevos tales como los que aparecen en la obra de nuestro pintor.

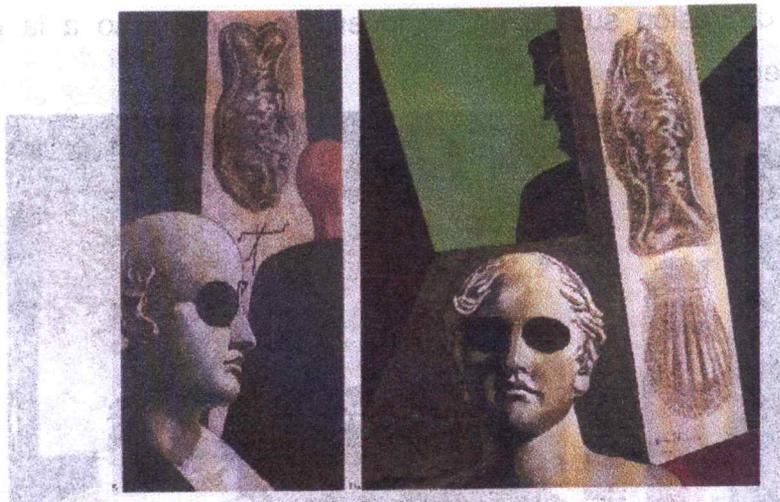


Fig. 36. El sueño del poeta Fig.37. Retrato de Guillaume Apollinaire

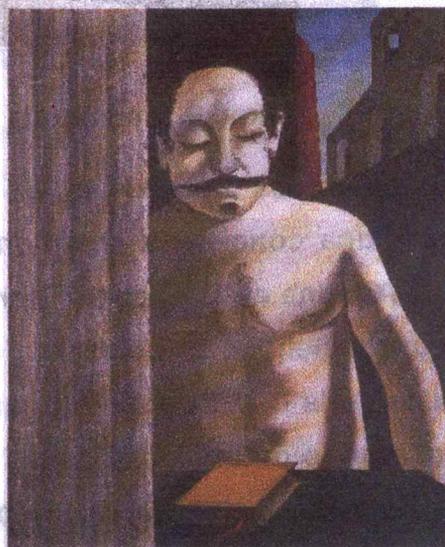


fig. 38. El cerebro del niño

Ariadna dormida, se convierte entonces en el rasgo que alude por un lado a la pérdida y el abandono del ser amado, y por el otro al surgimiento de un nuevo mundo simbólico que recrea en otro nivel la posibilidad de representar ese mundo perdido y operar artísticamente sobre él. Es así que la devastación sufrida por la muerte de su padre en el mundo real de Giorgio de Chirico, devastación que se expresó en el congelamiento de su duelo y la imposibilidad de elaborarlo con la consecuente depresión sufrida por el joven pintor da paso a la posibilidad de elaboración permitido por su pintura.



Fig. 39. Melancolía de un bello día (1914)

“La melancolía moderna es, en suma, el estado de una conciencia que no es tanto una conciencia abandonada por el sentido de la realidad, a la manera de Ariadna en la obra de Giorgio De Chirico, abandonada por Teseo, como una conciencia, al contrario, sumergida o enterrada. La conciencia melancólica es la que se aleja del mundo de lo vivo, de los humanos, para caer en el mundo de lo inerte, de las cosas. Al final, es una conciencia que, en su obsesión de la muerte, acaba por convertirse en cosa, por concebirse como objeto petrificado, pues la realidad inerte de los objetos se ha vuelto su único refugio, su único consuelo, su única alegría frente a la amenaza de su desaparición.

Al analizar la evolución del tema de la melancolía en la obra de Giorgio De Chirico, se puede afirmar que su término es la representación del artista en forma de busto de mármol, de estatua, de artista convertido en un objeto entre otros objetos, en cosa entre otras cosas, fragmento de un conjunto desaparecido, ruina material entre otras ruinas"⁸



Fig. 40. Autorretrato (1924)

Ariadna es así la representación del mismo Giorgio, como lo demuestra el dibujo *Durmiente* (Fig. 41). Representación que coincide con la naturaleza de la estatua en cuanto a actitud durmiente y el significado de abandono (del ser amado), pero que por otro lado se lo representa como un ser viviente. Este estado intermedio entre el ser viviente y la estatua (inmerso además en la imaginería de la plaza, en cuyo centro está la imagen de su padre) es equivalente a lo que en la mitología caracterizaba a los "daimon", seres intermediarios entre los dioses y los hombres, que implicaban la unión entre dos mundos distintos e independientes. Es así que Giorgio se convierte en un daimon a través de su arte, yendo en busca de Teseo perdido.

⁸ Clair, Jean. *Malinconia*. Ed. Visor. Madrid 1999. pág.94.

Al analizar la evolución del tema de la melancolía en la obra de Giorgio de Chirico, se puede afirmar que su lenguaje es la representación en forma de paisaje de un mundo de objetos, en los que se proyecta el sentimiento de un mundo...



Fig. 41. Composición con monumento, torre y chimeneas (1913)

Al analizar la evolución del tema de la melancolía en la obra de Giorgio de Chirico, se puede afirmar que su lenguaje es la representación en forma de paisaje de un mundo de objetos, en los que se proyecta el sentimiento de un mundo...

Capítulo 8

De estatuas, maniqués y autorretratos

En 1914 aparece una nueva imagen en La iconografía de Giorgio, se trata de los maniqués, su característica esencial es la carencia de rostros y en gran medida de brazos. **El filósofo y el poeta (1914)**, en esta pintura se observa juntos una escultura de yeso y un maniquí común de sastrería de frente a un caballete. El maniquí denominado "el poeta" presenta una cabeza oval, sin rostro, con el cuerpo formado por un molde de hierro, recubierto en tela.

El Dúo (1915) Fig.42 pone en escena dos maniqués sobre el ambiente clásico de una plaza con el piso formado por listones de madera y flanqueada por edificios, aparece detrás de ellos una regla que proyecta su sombra sobre el piso.

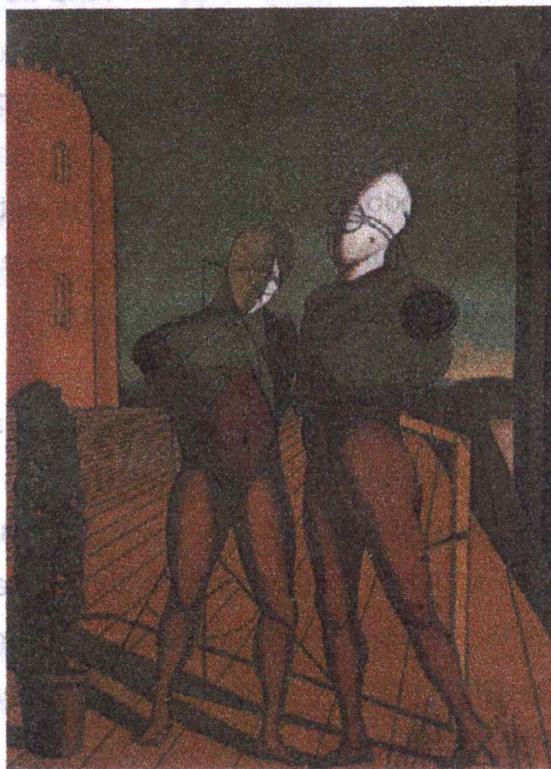


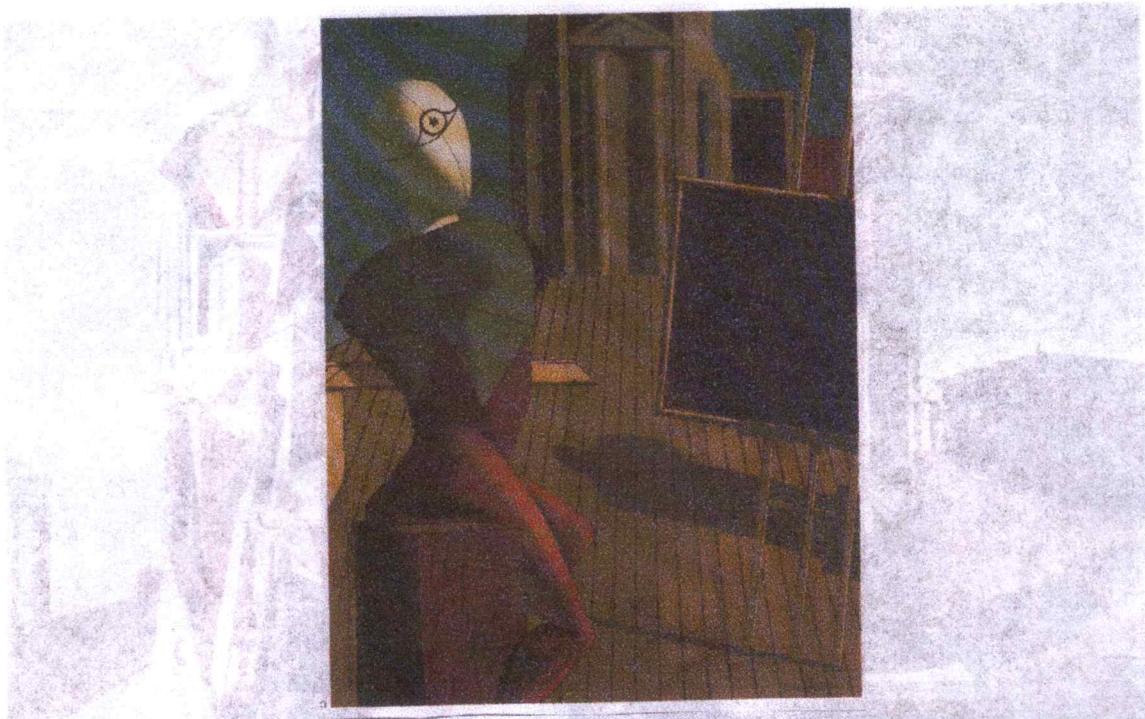
Fig. 42. El dúo (1915)

En **El Profeta (1915) Fig.43**, hay un maniquí que ocupa la mitad izquierda de la tela, sin rostro y ostentando una especie de bincha con una estrella en el centro de la frente como único elemento facial, está sentado sobre un taco de madera que semeja a un pedestal. Su torso carente de brazos ostenta una extraña vestimenta consistente en dos trozos de una especie de tela verde a la manera de una vestimenta a medio hacer en el maniquí de un sastre. El espacio de la clásica plaza aparece aquí delimitado por un piso de tablas de madera en el fondo de la cual se eleva una construcción clásica con dos columnas, frontispicio triangular y dos típicos arcos ferrareses. Asomando por el costado derecho de la construcción se encuentra un marco que por la cortina que sostiene y por el muro de ladrillos que lo continúa hacia la derecha nos pone sobre la pista de una repetición de la iglesia del "enigma de una tarde de otoño" Fig. 1.

En efecto, ese edificio parece la iglesia de la Santa Croce del cuadro aludido como si se hubiera contraído en su frente, desaparecido su puerta y plegados sus laterales, a cambio la puerta con su típica cortina asoman detrás del edificio reducida a un simple marco. En la mitad derecha de la tela, al costado del maniquí y por debajo de la construcción hay una pizarra que muestra un dibujo esquemático de un arco metafísico puesto en perspectiva y por encima una silueta humana de espaldas, parecido a la estatua del mediodía, pero con cabeza.

Y lo más sugestivo de todo es la sombra de una estatua que atraviesa el piso en diagonal, proyectada por una supuesta estatua que está fuera del cuadro y que es de la misma forma que el dibujo de la figura humana en la pizarra, como si éste fuera el croquis que anticipa el cuadro.

Este cuadro es particularmente interesante por su característica icnográfica de transición, en el vemos como la estatua va saliendo de la escena reemplazada por el maniquí, cómo el piso participa de las características de la plaza y de los interiores metafísicos, y cómo comienza a poblarse el ambiente de objetos metafísicos (tales como la regla que aparece detrás de maniquí) que devendrán en los que pueblan los interiores. Un camino intermedio entre las plazas y los interiores, entre la estatua y el maniquí.

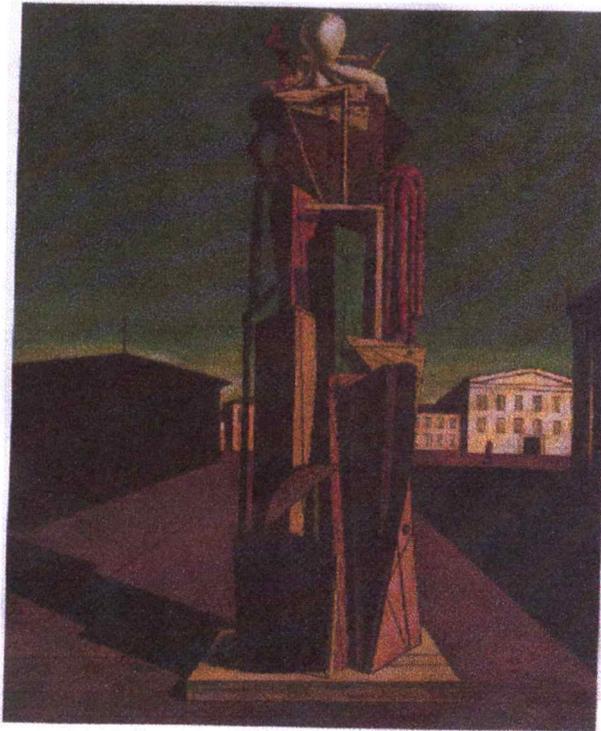


EL PROFETA (1915)

Fig.43. El profeta (1915)

Otro ejemplo fundamental es **El Gran Metafísico (1917)** Fig. 44. En él hay una gran estatua metafísica, en el lugar en que antes solían estar las estatuas de piedra, coronada con un torso de maniquí se apoya a modo de pedestal sobre una construcción metafísica en la que abundan escuadras, reglas, cajas de madera y hasta un género rojo con pliegues en su borde derecho. Es de importancia notar que en el medio de este pedestal hay una abertura en forma de ventana a través de la cual se percibe el cielo verdoso y lo que asemeja al palo mayor de un velero, repitiendo el motivo del barco. Todo este verdadero tótem metafísico proyecta su larga sombra sobre la izquierda de la tela que el borde interrumpe.

La plaza está rodeada de edificios, los de los costados se encuentran en penumbra y proyectando una gran sombra que divide la plaza en triángulos, sobre el fondo, cerrando la plaza se aprecian edificios clásicos de arquitectura simplificada. Delante de una de las fachadas una pequeña silueta humana proyecta también su alargada sombra.



EL GRAN METAFISICO (1917)



Fig. 45. El gran autómata (1925)

Fig. 44. El gran metafísico (1917)

De Chirico hizo varias versiones de Héctor y Andrómaca en su versión metafísica de maniqués. Hay una versión de 1924 (Fig.46) en el que las imágenes están a medio camino entre el maniquí y el humano, detrás se ven los muros de Troya y la puerta Escean pintadas a la manera de sus torres, a la izquierda un maniquí con lanza se encuentra al lado de dos caballos pintados naturalistamente.

Hay otra versión de 1946 (Fig. 47) en la cual el tratamiento del maniquí es más completo y la plaza es enteramente metafísica, con profusión de escuadras, reglas etc. También hay una versión escultórica del abrazo de Héctor y Andrómaca de 1966, cuya característica es que los cuerpos son bastantes realistas pero sus caras son sin rostro y aparecen algunas escuadras metafísicas. La historia del héroe troyano ha sido considerada como la escena más patética de la Ilíada, en la puerta Escean de la muralla troyana Héctor se despide de su esposa Andrómaca abrazándola mientras ésta intenta retener a su esposo sin resultado. Luego extendió los brazos hacia su pequeño hijo Astianacte, el cual sin

embargo retrocedió asustado ante la visión de su brillante casco y colgantes penachos, y no se acercó hasta que se hubo quitado el casco. Tras una fervorosa oración por el futuro bienestar de su pequeño heredero, Héctor devolvió el niño a Andrómana, y, tras un abrazo de despedida, montó en su carro y se marchó. Su marcha fue hacia la muerte en manos de Aquiles

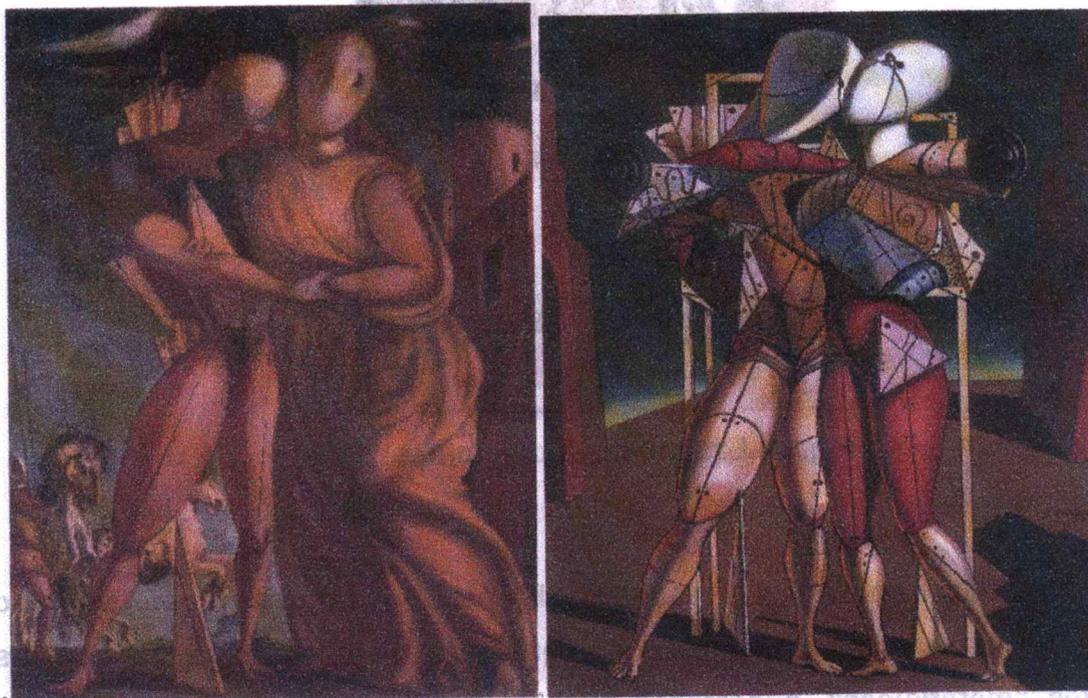


Fig. 46. Héctor y Andrómana (1924) Fig. 47. Héctor y Andrómana (1946)

Las musas inquietantes datan en su primera versión de 1917/18 y el cuadro fue reproducido en 1925 (Fig. 48) en una entonación mas luminosa que en la versión anterior. En ellas vemos el tema de la plaza con su piso semejando tablones de madera, la forzada perspectiva con altas chimeneas en el fondo, a su derecha una de sus típicas torres y más aún a la derecha un castillo con banderines flameando en un viento inmóvil. En plena sombra, aunque asomando en la penumbra se ve una estatua pero en estilo metafísico, es decir a medio camino entre estatua y maniquí. En primer plano las dos musas también son

estatuas-maniquí, una parada en el pedestal y la otra sentada en él.

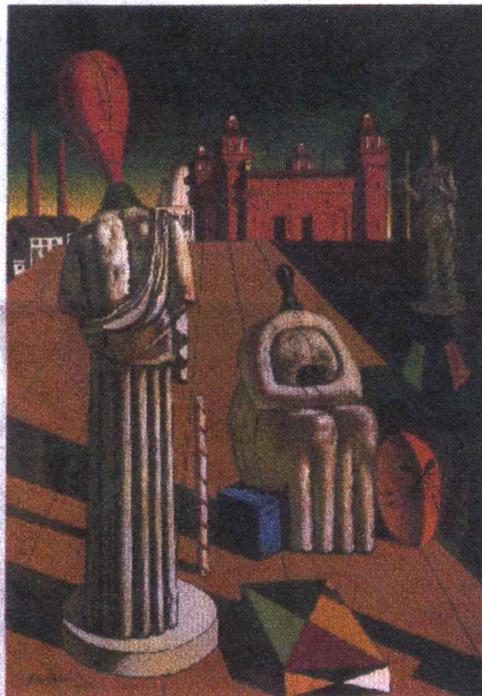


Fig.48. Las musas inquietantes (1925)

Dice Maurizio Calvesi al respecto: " En efecto las *musas inquietantes* no representan un ballet de las artes, sino que captan mudos presagios con sus mentes "metafísicas", encerradas en cabezas de maniqués signadas por una cruz y privadas de ojos y de boca: como la cabeza de el *vaticinador* , del protagonista de *la profecía del sabio* o del *tormento del poeta*. Ni ojos ni boca, como fetos de una humanidad en gestación; la ceguera, dice Vico, es la contraseña de los poetas antiguos (Homero narra ciegos a los poetas y es propiedad de naturaleza humana que los ciegos descuellen maravillosamente en la memoria, memoria que es "madre de las musas" y que "es la misma que la fantasía propiedad de los niños". En cuanto al lenguaje, aquellos hombres primeros mudos, no sabían articularlo y solo tuvieron una "lengua muda mediante signos", "una lengua divina mental

mediante actos mudos religiosos". Los signos escritos preceden a las palabras".¹

Nuevamente Calvesi plantea la iconografía en términos de influencias culturales en este caso de G.B.Vico, lo cual no entra en contradicción con nuestra postura, pero nosotros sostenemos una causa más profunda en cuanto la selección iconográfica.

En efecto consideramos los maniqués como elementos de transición entre la estatua y la figura humana que después se instalará en su pintura, en ese sentido concuerda con el sentido de "fetos de una humanidad en gestación", La humanidad que va desde la estatua, pasando por la etapa intermedia del maniquí y llegar a la figura humana. Existen para esto numerosos estados intermedios en que se muestran combinaciones de ambas imágenes.

La última estación es la de la figura humana y sobre todo sus autorretratos que va ambientará a muchos de ellos en plazas barrocas. No queremos dar una imagen de simple linealidad ya que los maniqués siguieron apareciendo en su obra tardía a través de los arqueólogos, pero ya en este período aparecen con mayor libertad cualquiera de las tres manifestaciones que venimos describiendo, las estatuas, los maniqués y la figura humana. En este último período es incluso frecuente copias de sus cuadros anteriores.

Nos referimos más específicamente a poner énfasis a una cierta orden de aparición en los comienzos de su obra que sigue el ordenamiento 1) estatua 2) maniquí 3) figura humana ; los tres enmarcados en la iconografía de una plaza. En principio la estatua comienza en 1910. En 1912 aparece la estatua de Ariadna dormida, en 1914 aproximadamente comienzan los maniqués, los interiores metafísicos y las perspectivas desmesuradas y alrededor de 1919 hay una vuelta al clasicismo con una figura humana clásica si bien la configuración de las plazas y los elementos típicos de de Chirico siguen estando presente, El mejor ejemplo creemos que es **La ribera de Tesalia** de 1926 (Fig. 49).

¹ Calvesi, M. Op Cit. Pag. 159.

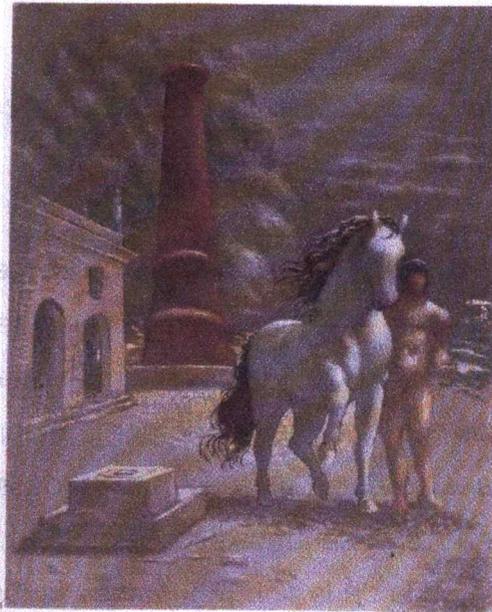


Fig.49. En la ribera de Tesalia

En esta pintura observamos los elementos iconográficos de las plazas pero fuera de todo tratamiento espectral o metafísico; el pedestal de la estatua pero con el jinete y el caballo que han cobrado vida; la chimenea-torre roja, las arcadas típicas de las plazas etc.

Por fin y más adelante veremos el autorretrato de Giorgio de Chirico en la plaza cuyo barroquismo llama la atención. Aparece vestido con atuendo barroco en actitud teatral cosa que siempre llamó la atención de los críticos.

Si partimos entonces de la interpretación de que la estatua es la imagen del padre, en un duelo congelado cuyos trastornos psicossomáticos y depresivos Giorgio sufre. Si además agregamos que representa los aspectos de identificación de Giorgio a este padre muerto (explicación posible de las siglas G.C.) en el pedestal de la estatua de "Enigma de una tarde de otoño" planteamos que la posibilidad de pintar ese cuadro implica el hecho de comenzar a simbolizar dicho duelo y relanzarlo a la elaboración simbólica. Comienzo de la simbolización que nos anuncia la inscripción de un nuevo lenguaje, en términos de significantes icónicos que da lugar al desarrollo de una mitología escópica cuya narrativa permite el descongelamiento del duelo que había quedado interrumpido.

La significación de la estatua del hombre o de la estatua ecuestre es seguida de la representación de Ariadna dormida, ya hemos visto como esta estatua representa al propio Giorgio esperando el regreso de su héroe, luego de haber cumplido la promesa de salvarlo de las fauces de Asterión (el minotauro) mediante el ovillo mágico, el hilo que bien puede representar la línea. Ya hemos visto como la estatua de Ariadna se transforma en un hombre dormido junto a la estatua del padre en el dibujo que mostramos en otro capítulo.

En un siguiente período aparece el maniquí, que ocupa el lugar de las estatuas en las plazas, Calvesi en cierta forma habla del feto como ser inacabado, nosotros planteamos que el maniquí es una forma de transición entre el fantasma del padre y una cierta humanización inacabada de la estatua. No es casualidad que en el *Profeta* se vea todavía la sombra ominosa de ésta en el piso de tablas de la plaza.

Concomitantemente con el período de los maniqués se desarrollan los interiores metafísicos, que se caracterizan por lugares estrechos y cerrados o por acumulación de elementos en lugares abiertos. Estos elementos no por casualidad son escuadras, reglas, mapas, banderines, elementos de ingeniería ferroviaria que era el oficio de su padre.

Además una historia constantemente presente en los maniqués, es la historia de Héctor y Andrómaca, cuya dramática habla de un niño que pierde a su padre en la guerra y queda al cuidado de su madre, historia que se desarrolla en la época clásica y que pertenece al acervo griego, como el nacimiento del propio Giorgio durante la estadía en Grecia motivada por el trabajo de ingeniero ferroviario de su padre.

Que el maniquí ocupa el lugar que antes ocupaba la estatua, es decir protagonista de la plaza es suficientemente ejemplo *El gran metafísico*. En el está sintetizadas la condición de estatua y los elementos metafísicos ya nombrados, con el agregado de la apertura de un agujero que ostenta el monumento que aliviana la pesadez de la masa. Hay en el maniquí algo de estatua y algo de humano, algo de piel y algo artificial.

El último elemento es la figura humana presentada bajo un tratamiento clásico dando lugar a lo que denominamos el gran viraje.

El gran viraje

En 1919 Giorgio da un vuelco, inaugura una nueva etapa, para escándalo de los surrealistas, abandona por un tiempo la pintura metafísica para entrar en el lenguaje iconográfico de los grandes maestros de la pintura antigua. Aquí aparece una segunda revelación en su carrera, fue ante un Tiziano del museo de Villa Borghese, en Roma. El artista relata cómo dejó entonces de ver los cuadros de los museos como "imágenes pintadas", es decir, cómo aprendió a ver la materialidad de la pintura misma, por un lado, y cómo ese universo de héroes, santos y personajes de época cobró un cierto aire kitsch. Así **La caída de Faetón** (según Rubens), **Joven dormida** (según Watteau), **Retrato de hombre** (según Tiziano) y **Ninfa con Tritón** y **Escena mitológica** (según Rubens) son algunas de sus producciones de éste período.

Pero además y curiosamente reproduce su propia obra metafísica. Ejemplo de ello son **Las Musas inquietantes, 1925** reproduciendo el cuadro homónimo de 1917. **El gran autómatas, 1925**, reproduciendo al **Gran metafísico de 1917**. **La serie Plazas de Italia; Héctor y Andrómaca** (el de 1946 reproduciendo el de 1924) y sobre todo **El guante rojo de 1958**, nueva versión de **Enigma de la fatalidad de 1914**. En esta reproducción de su propia obra vemos un cambio significativo si comparamos la obra original con su posterior copia, la segunda - que nunca es idéntica - presenta la particularidad de tener una paleta más clara, más alegre y sin la característica opresiva de la primera. Es como si lo inquietante hubiera dado paso a una actitud lúdica con respecto a la gravedad de su anterior posición pictórica.

Lo anteriormente escrito queda expresado en las pinturas de tinte humorístico que implica una ironía del pintor sobre su propia obra. Ejemplos tales como **La vuelta de Ulises (1968)**, **Baños misteriosos (1968)**, **Interior metafísico con sol que se extingue (1971)** o el **Gran Juego (1971)** son expresiones paradigmáticas. Lo que atrae entonces nuestra atención con relación al cambio de

la actitud y la posición pictórica, es la diferencia en cuanto a la tensión angustiosa de su primer época comparada con lo apacible de esta segunda, como si el enigma de imposible resolución de aquella hubiera encontrado una estabilidad en ésta, más aún, una respuesta.

En la primera época, la metafísica, de Chirico parece pintar no la ausencia sino el proceso de ausentarse, sus cuadros remiten a un proceso de congelamiento que aparece como mirada. Las plazas, las estatuas, los objetos lo miran a él y lo petrifican. Él pinta entonces esta petrificación. Esa petrificación probablemente implique la detención del tiempo en el momento mismo de la partida, el tiempo detenido niega así todo proceso de cambio traumático y la muerte no termina de llegar ni de partir. El espacio entonces se hace opresivo en la medida en que se detiene el instante de la conflagración. En esta época de Chirico fuerza el hacerse un nombre, su padre ha muerto tempranamente y la vivencia de desamparo lo sume en el congelamiento del tiempo y en la petrificación del mundo. Es justamente con el desplazamiento de esta vivencia sobre la tela, desplazamiento llevado a cabo por medio de sus significantes pictóricos que de Chirico construye un mundo absolutamente propio y original.

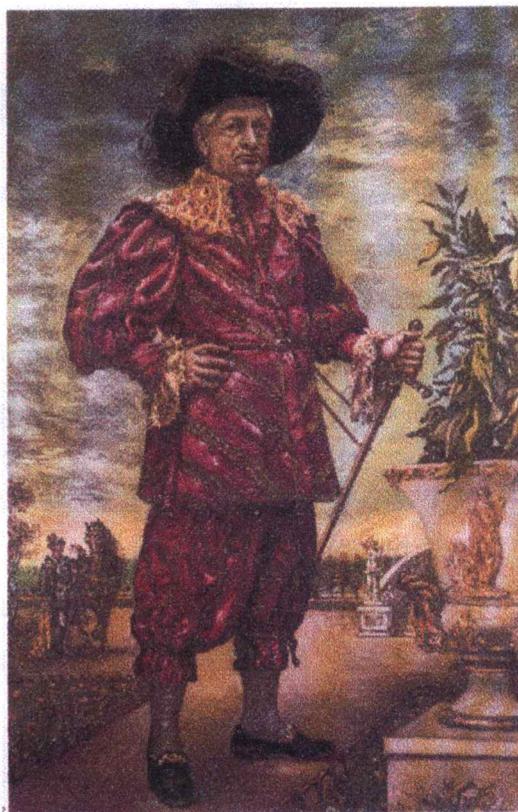
En la vuelta al clasicismo, nuestro autor se ubica en el pincel de los clásicos pintando "a la manera de", surge una nueva filiación de la mano de los maestros y sin embargo se pierde la gran originalidad de su obra. Si vuelve a su pintura, es a través de copiarse a sí mismo, como si él fuera otro maestro clásico más. Esta vuelta al clasicismo es posiblemente una vuelta a la infancia, es en ella donde nos encontramos con las grandes obras clásicas de su Grecia natal y de sus primeros años de formación atravesados por el ambiente clásico.

Dentro de este último movimiento de su pintura es interesante destacar sus autorretratos con ropas del pasado, por ejemplo los ataviados con ropajes del siglo XVII. No deja de imponérsenos la idea de que estas pinturas son la continuación de sus famosos maniqués, y que ahora frente a lo indiferenciado del maniquí se yergue en su reemplazo la figura de sí mismo vestido con un atuendo teatral que aparece tratado en sus más mínimos detalles.

Esta segunda época de su pintura parece representativa de un duelo finalmente realizado, la imagen congelada cae para dar paso a la representación de un vigoroso movimiento, los anónimos maniqués se transforman en rasgos corporales definidos y la rígida geometría se resuelve en una profusión de líneas y de curvas y en una prolífica variación cromática. Los colores de las reproducciones de sus propios cuadros se hacen diáfanos y alegres. Por fin aparecen temas lúdicos en cuadros llenos de ironía frente al tratamiento de sus propias pinturas realizadas en la época metafísica.

Sin embargo su pintura perdió la fuerza de su período metafísico primigenio, esa dimensión inquietante de las plazas de Italia. Es interesante sin embargo tratar de interpretar el período de sus autorretratos, sobre todo a la luz de una frase de Freud referida a la sublimación. Para explicar el proceso de desexualización de la libido que implica el movimiento sublimatorio Freud planteaba que primero la libido se volvía hacia el yo se convertía en libido narcisista antes de volver a cargar otros objetos en su nuevo estado desexualizado. Es posible entonces que esta serie de autorretratos de las cuales un ejemplo es esta pintura sea una prueba de la vuelta sobre el yo, de la libido retirada del objeto del duelo.

Tendríamos así ilustrado con una iconografía secuencial el movimiento libidinal del duelo en su catectización de objetos en el proceso de duelo. El primer paso es la representación de la estatua como un objeto paterno congelado, relacionado con la identificación al padre muerto. Luego la identificación a la estatua de Ariadna dormida como representante del dolor por el abandono del héroe. Pasamos así al maniqué como estado intermedio entre lo animado y lo inanimado, un estado fetal al decir de Calvesi. Luego aparece la imagen humana con características vitales tal como **En la ribera de Tesalia**, concomitantemente con el gran viraje en su pintura. Por fin sus autorretratos en un número inusitado como resultante de su vuelta libidinal al narcisismo como finalización de su proceso de duelo y estabilización en la salida sublimatoria.



AUTORRETRATO CON ATUENDO DEL SIGLO XVII (1959)

Fig 50 Autorretrato con atuendo del siglo XVII 1959

Capítulo 9

La invisible fragmentación del espacio

En el mundo románico la disposición de las imágenes se hacía fijando un lugar para cada uno de los elementos figurados, así la yuxtaposición en horizontal y en la vertical organiza el espacio compositivo ocupando el personaje principal la parte alta del cuadro, esto denuncia la condición religiosa de la composición y la disposición simbólica de las figuras.

Durante el gótico domina la llamada perspectiva teológica en la que los personajes tienen un tamaño relativo en función de su importancia. Así Dios Padre, Jesucristo y la Virgen presiden la composición en gran tamaño y en reducción sucesiva de tamaño siguen los santos, los ángeles hasta llegar al mínimo de tamaño para las representaciones humanas (por ejemplo los donantes).

Esta jeraquización medieval se abandona en el Renacimiento, cuando el eje teológico se transforma en la disposición humanística alrededor de un eje humano en la que el hombre se convierte en centro y medida de todas las cosas, lo espiritual se sitúa sobre la tierra y la distribución del espacio se realiza en función de lo humano, lo cual implica el predominio del eje horizontal y de su recurso representativo princeps, la línea del horizonte, tanto en su dimensión de horizonte de la realidad, como en la acepción simbólica de horizonte humano.

La historia de la pintura europea durante los siglos XIV y XV culmina así con el descubrimiento de la perspectiva central alrededor de 1430. Perspectiva deriva del latín perspicere que significa: "ver a través de", lo cual implica una mirada, un punto de vista y una determinada dimensión del mundo. Se crea, se abre así "un mundo".

Citemos ahora a Borrás:

"El descubrimiento y la aplicación de las leyes de la perspectiva lineal en la primera mitad del "Quattrocento" se realiza en la ciudad de Florencia, en el ambiente cultural de la alta burguesía. Es un momento de dominio ideológico de una clase social que basaba su ascendiente en la valoración concreta de la realidad. Es decir, se produce un cambio cultural del modo de ver y del modo de representar, por lo que la expresión plástica adopta una visión del espacio natural, perfectamente mensurable, construido científicamente y representado según normas matemáticas.

Según Marsilio Ficino, el Arte debía huir de la incertidumbre y de la visión aproximada y colocarse bajo el "*ordo mathematicus*"; así, las artes pasan de mecánicas a liberales y los pintores dan el salto social de artesanos y técnicos a artistas y hombres de ciencia. La pintura se constituye en un quehacer liberal para el que son imprescindibles los conocimientos de matemáticas, geometría, música y otras ciencias. Es uno de los momentos de mayor interés para el análisis del lenguaje pictórico, abordado de manera insistente por la Historia del Arte desde todos sus planteamientos metodológicos.

La nueva técnica de la representación perspectiva, conocida como la "perspectiva artificialis", de rigurosa exactitud matemática, conlleva como correlato una nueva concepción del espacio, la de un espacio equivalente en todas sus partes, homogéneo y constante. Los cambios culturales y científicos son los que fundamentan las nuevas normas de representación perspectiva, es decir, los que configuran el nuevo orden visual del "Quattrocento".

El descubridor de la perspectiva lineal, Brunelleschi, es el primer arquitecto que pensó y concibió la arquitectura como espacio. De este modo la ciencia perspectiva supera los límites propios de la práctica pictórica y constituye la base de las artes del diseño (es decir, de la pintura, la escultura, la arquitectura y la escenografía teatral). Junto al arquitecto Brunelleschi

desarrollan la nueva técnica perspectiva el pintor Masaccio y el escultor Donatello.

Pero el primer texto teórico que da testimonio de este hallazgo brunelleschiano y desarrolla su fundamento científico es el tratado *De pictura* (1435 en versión latina y 1436 en versión italiana) de León Battista Alberti, con posterioridad superado en rigor científico por Piero della Francesca en su tratado *De prospectiva pingendi* (entre 1472 y 1475).

La "perspectiva artificialis" presupone un mecanismo de la visión con un punto de vista único e inmóvil; es decir, se coloca en un plano de abstracción con respecto a las condiciones naturales de la visión. Presupone una visión monocular e inmóvil; además, ignora la curvatura del campo visual, conocida desde la antigüedad. La perspectiva lineal constituye una creación mental y abstracta, un "modo de ver" y de construir la pintura que han estado en vigor hasta la ruptura de este espacio plástico en la modernidad.

El sistema de representación de la perspectiva lineal se basa en la intersección de la pirámide visual: se traza un haz de líneas constituyendo una pirámide cuyo vértice es el punto de fuga de las mismas (el llamado punto central); el eje de la pirámide une el ojo que percibe la realidad (llamado punto de vista) con el vértice o punto de fuga; y la base de la pirámide es la resultante de un corte por medio de un plano perpendicular al eje (plano de representación que se concretaría en la superficie del cuadro). Como todas las caras de la pirámide son triángulos, las diversas intersecciones posibles darán siempre triángulos semejantes y de lados iguales y en los diversos planos de profundidad el tamaño irá disminuyendo proporcionalmente a la distancia. Pero el plano de intersección no existe como plano concreto (sería el cuadro) sino que, para dar la ilusión de un espacio que se extiende en profundidad a partir del plano del cuadro, se

simula que el observador contempla la realidad como a través de una "ventana abierta".

1) La línea de base del cuadro se divide en partes iguales y similares a un tercio de la altura prevista para las figuras humanas a representar en el primer plano. Se fija un punto a la altura del ojo del observador, que no quede situado más alto que las mencionadas figuras, y así el observador y las figuras parece que están en el mismo plano. Este punto, así determinado, será el punto de fuga y hay que unirlo por medio de líneas con las divisiones realizadas en la base del cuadro.

2) Se construye después, separadamente, la sección longitudinal y vertical (un alzado) de la pirámide visual; se traza sobre un papel a partir de una línea horizontal, que se subdivide en partes iguales a las de la línea de la base del cuadro establecidas en el dibujo anterior; los puntos de división de esa línea horizontal se unen con el punto del ojo, que se dispone a la misma altura que el punto de fuga o punto céntrico. Se traza la intersección de la pirámide visual, cortándola con una perpendicular. La distancia de esta perpendicular con respecto al ojo se establece a voluntad del pintor.

3) La intersección realizada en el dibujo anterior se traslada o se traspone al cuadro, donde determina un damero de distancias y tamaños proporcionales. (Esta tercera operación albertiana no resulta necesaria si la intersección de la pirámide visual no se realiza aparte en otro dibujo y se hace coincidir con el lado del cuadro).

En el interior de este sistema constituido por la retícula o damero de la base del cuadro se disponen las figuras en relaciones proporcionales y con clara distribución espacial y para establecer la retícula perspectiva de las paredes laterales y del techo se procede de modo análogo.

Pero la perspectiva lineal albertiana no fue unánimemente aceptada por todos los artistas florentinos de la época. El escultor Ghiberti, por ejemplo,

en sus famosas Puertas del Paraíso para el baptisterio de la catedral de Florencia, desarrolla una espacialidad policéntrica basada en el girar del ojo en torno a la realidad representada, en clara oposición a la visión inmóvil y monocular de la "perspectiva artificialis".

LA PERSPECTIVA AÉREA

En la misma línea de reacción frente a la validez de la perspectiva lineal pueden situarse todos los ensayos sobre ilusionismo perspectivo, iniciados a comienzos del siglo XVI, que se prolongan en el exorbitado desarrollo de la escenografía teatral. Se trataba de experimentar con engaños ópticos, que provocan confusiones entre espacio real y espacio representado y siembran la duda sobre la identidad entre la representación perspectiva y la percepción visual.

Tal vez el ejemplo más significativo de esta reacción frente a la perspectiva lineal sea la práctica pictórica de Leonardo da Vinci que, aunque buen conocedor de las teorías florentinas, vuelve una y otra vez al análisis del hecho natural y a la experiencia directa. Para Leonardo la representación según la pirámide visual no deja de ser una abstracción mental, cuya validez cuestiona, postulando el empirismo de la visión, que debe tener en cuenta la sensación, la esfericidad misma del órgano visual (la "perspectiva naturalis" de los antiguos) y el medio que se interpone entre el ojo y el objeto.

Este medio interpuesto entre el ojo y el objeto es el aire, un elemento móvil y vibrante, de densidad variable, que condiciona el fenómeno de la visión. Los objetos que vemos se encuentran inmersos en el aire y todas las relaciones de luz, de color y de distancia, dependen de este elemento. La visión empírica demuestra que la distancia, a causa del aire interpuesto y de la agudeza visual, borra y modifica los contornos de las cosas; por su parte los colores sufren "pérdidas" a medida que la distancia aumenta o el aire interpuesto es más denso.

El tratado de Leonardo sobre la pintura divide el estudio de la perspectiva en tres partes: "La primera solamente comprende la construcción lineal de los cuerpos; la segunda, la difuminación de los colores con relación a las diversas distancias; y la tercera, la pérdida de determinación de los cuerpos en relación a las diversas distancias". Las partes segunda y tercera mencionadas por Leonardo, o sea, la difuminación de los colores y la de los contornos, añadidas a la primera, la perspectiva puramente lineal, darán origen a un nuevo modo de perspectiva, la "perspectiva aérea". Así, Leonardo en su tratado insiste: "Hete aquí una otra perspectiva que llamo aérea, pues por la variedad del aire podemos conocer las diversas distancias de los diversos edificios... Habrás, pues, de pintar el edificio más lejano, menos perfilado y más azulado".

La perspectiva aérea, definida científicamente por Leonardo, va a ser desarrollada por la pintura de la Edad Moderna gracias a las posibilidades expresivas de la técnica al óleo para representar el aire como una nueva realidad plástica. La luz y el aire, interpuestos entre el ojo y los objetos, difuminan los contornos y por tanto no deben ser representados con la misma nitidez los objetos situados en primer plano del cuadro que aquellos que ocupan el fondo; la línea y el modelado se diluyen y esfuman, acentuándose los valores pictóricos y el color, que a su vez también se modifican con la distancia. Además, la convergencia lineal no es tan acentuada porque intervienen otros criterios de profundidad, ya que la transición entre los diferentes planos del cuadro utiliza como vehículo de continuidad la atmósfera o el aire. Tras la escuela veneciana, la heredera de la perspectiva aérea será la pintura barroca, en la que destacan grandes maestros como Velázquez y Rembrandt."¹

¹ Borrás, G. M. *Teoría del arte I. Historia del arte. Conocer el arte. Madrid 1996. Págs. 108-110*

Esta larga cita de la Historia del arte de Borrás nos ubica en el ambiente intelectual del Renacimiento, en las circunstancias en que se inventó la perspectiva y en la teoría en que consiste así como los nombres de quienes la desarrollaron.

Veamos ahora un texto de Elena Samago, que presenta además ejemplos acabados de perspectiva:

"En los cuadros, todo se refiere a un punto externo al mismo: la naturaleza se ve desde nuestro punto de vista y somos nosotros quienes le damos valor. La composición surge como una ventana abierta, según la definición de ALBERTI, en la que el plano pictórico se crea mediante la intersección de la pirámide visual (E. PANOFSKY, 1973). Esta línea de investigación culmina con la reflexión sobre la continuidad espacial. Se trata de una continuidad finita. Al ser el espacio algo mensurable queda reducido a principios regulares, es decir, a dimensiones, medidas, distancias y escalas. El hombre es referencia y medida de todo lo representado.

ALBERTI reflexiona sobre los principios de la pintura. Sus ideas encuentran proyección en las obras de PIERO DELLA FRANCESCA (h. 1420-1492), interesado por la construcción matemática del espacio. En la Flagelación de Cristo (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, 1455) los personajes se distribuyen en bloques de rectángulos proporcionados. El punto de vista es central. Muestra a Jesús cuando es azotado, antes de la crucifixión. La flagelación se lleva a cabo en el fondo de la escena, mientras el tema principal parece ser una conversación entre los tres hombres situados en primer plano. Dota a las figuras de impersonalidad, siguiendo el principio clásico de idealización. Los personajes son corpulentos y la composición equilibrada. En esta obra combina la monumentalidad de las figuras de MASACCIO con la luz como determinante del espacio pictórico de

VENEZIANO. Algunos críticos interpretan este cuadro como una alegoría de la crisis de la Iglesia, que culmina con la caída de Constantinopla en 1453. Sin embargo, ninguna de las explicaciones dadas ha sido aceptada unánimemente.



Fig. 51.
Flagelación de Cristo-
tabla, 59 x
81, 5 cm

El Sueño de Constantino, del ciclo de frescos de San Francisco de Arezzo (1452-1459) es uno de los primeros nocturnos del Quattrocento y el efecto de claroscuro anticipa la pintura del Barroco. Un foco que desciende de arriba ilumina el centro de la escena, donde está Constantino antes de su batalla contra Magencio. La luz selecciona las zonas principales de la composición y modela las figuras. El cuadro es monumental y sereno. En la Virgen con el Niño, santos, ángeles y el duque Federico de Montefeltro (Pinacoteca Brera, Milán, 1474) DELLA FRANCESCA pinta un escenario arquitectónico que remite a ALBERTI. En el Renacimiento, a la mayoría de los grandes artistas se les relaciona con un comitente poderoso. Este pintor tiene en Federico de Montefeltro su mayor apoyo. Aquí, se hace retratar como donante, autoafirmando su condición de cristiano y su categoría social. La perspectiva teológica da paso a la geométrica, en la que las figuras tienen el tamaño que les corresponde en la composición, sin gradaciones de importancia como ocurre en la Edad Media. La bóveda tiene forma de concha de la que cuelga un huevo de avestruz, símbolo de la perfección y de la eternidad.

La misma exaltación del retratado tiene el díptico de los duques de Urbino, Battista Sforza y Federico de Montefeltro (Galleria Uffizi, Florencia, h. 1465). El conjunto presenta en el anverso las efigies de los comitentes y en el reverso los triunfos de los esposos. En los retratos destaca el contorno definido y la presentación de perfil, siguiendo la línea del retrato aúlico tradicional. Los triunfos no son otra cosa que una alegoría política.

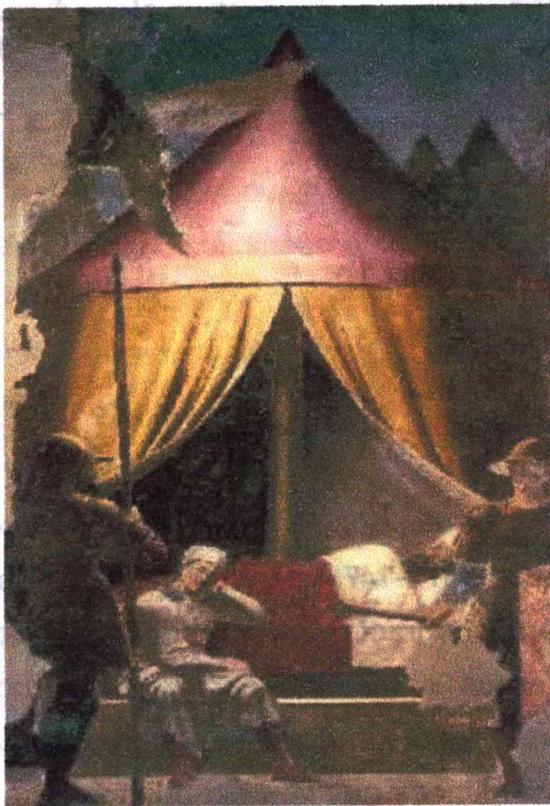


FIG. 52 Sueño de Constantino - fresco, 3, 29 x 1, 90 m

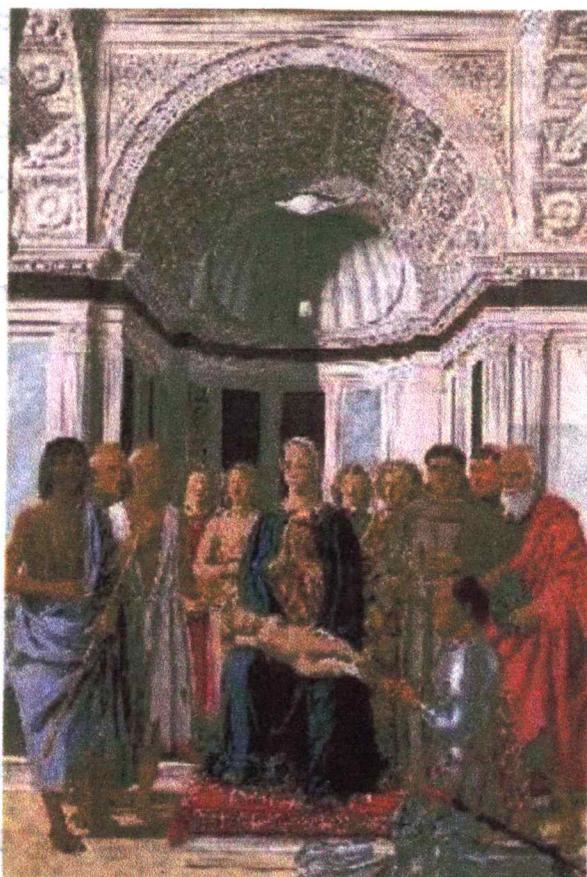


FIG. 53. Virgen con el Niño, santos, ángeles y el duque Federico de Montefeltro - tabla, 2, 48 x 1, 70 m

DELLA FRANCESCA es el primero que describe el plano perspectivo. En su tratado *La perspectiva pictórica* (1472-1475) escribe que la pintura consta de tres partes: dibujo, conmensuración y colorido. Identifica conmensuración (perfiles y contornos colocados en su lugar) con perspectiva, formada por cinco partes: el ojo, la forma de la cosa vista, la distancia del ojo a la cosa vista, las líneas que van del objeto al ojo y los términos existentes entre el ojo y el objeto.

A fines del siglo XV y comienzos del XVI, asimilada totalmente la teoría y la praxis de la perspectiva lineal, surgen otras vías creativas. Aparece la perspectiva de color y la perspectiva menguante. **LEONARDO DA VINCI** (1452-1519) escribe en su *Tratado de la pintura*: "La ciencia de la pintura comprende todos los colores de la superficie y las figuras de los cuerpos que con ellos se revisten, y su proximidad y lejanía, según

Y proporción entre las diversas disminuciones y las diversas distancias. Esta ciencia es madre de la perspectiva, esto es, de la ciencia de las líneas de la visión, ciencia que se divide en tres partes; de éstas, la primera solamente comprende la construcción lineal de los cuerpos (perspectiva lineal); la segunda, la difuminación de los colores en relación a las diversas distancias (perspectiva de color); y la tercera, la pérdida de determinación de los cuerpos en relación a las diversas distancias (perspectiva menguante) ²

La perspectiva central entonces unifica el espacio que las composiciones medievales dispersaban en diferentes partes, esta unificación es tributaria de una concepción racional en tanto vínculo con el mundo y en tanto vínculo humano tomado como medida de este.

La perspectiva central es lo que obtenemos cuando colocamos verticalmente entre nuestros ojos y el mundo físico un panel de vidrio sobre el que trazamos el contorno exacto de los objetos tal como lo vemos a través del vidrio. En este sentido la perspectiva central es el producto de una copia mecánica de la realidad. Para obtener este resultado no son necesarios ni el conocimiento de la fórmula geométrica, ni el esfuerzo por lograr una organización pictórica. Cualquiera que trace fielmente el contorno lo logra.

No fue una mera casualidad que la perspectiva central se descubriera unos pocos años después de que se hubiera impreso en Europa los primeros grabados de madera. El grabado en madera significó, para la mente europea, el principio novedoso de la reproducción mecánica. Hasta entonces toda reproducción había sido producto de la imaginación creadora. Pero la impresión es una réplica mecánica de la matriz de madera. El trazado sobre el panel de vidrio constituye una réplica semejante. Se trata de una impresión

² Samago Elena. La perspectiva en la pintura italiana del quattrocento. Clio.

obtenida a partir de la matriz de la naturaleza que crea un criterio nuevo y científico de corrección. Así queda excluida toda arbitrariedad humana y el trazado es una copia fiel de la realidad.

Este fue un momento peligroso en la historia del pensamiento occidental, pues este descubrimiento sugería que el producto de una creación humana lograda era idéntico a la reproducción mecánica y por lo tanto la verdad sobre la realidad debía obtenerse mediante la transformación de la mente en un aparato de registrar. El nuevo principio destruía tanto la libertad creadora de la percepción, como de la representación.

En la práctica los artistas no tomaron al pie de la letra estos principios (que luego tuvo su realidad en la fotografía) y fue corriente cierta violación de la perspectiva por parte de los grandes maestros, pero en un sentido general esta se constituyó en la base de la representación del espacio unificado.

La perspectiva central crea la imagen de un mundo que tiene un centro. Si bien todo cuadro delimitado por un marco de forma simétrica tiene un centro y las composiciones siempre han sido agrupadas en torno a un motivo central que suministra el tema, el centro del sistema renacentista es independiente de ambos pues es el mismo espacio el que converge hacia el centro.

Vamos a tomar como ejemplo de lo que estamos tratando "La última cena" de Leonardo que es el ejemplo más simple. El centro del marco y de la escena coinciden con el del espacio, las líneas de las paredes y la del cielorraso convergen hacia el punto de fuga que es la cabeza de la figura de Cristo y es donde se ve conducida nuestra mirada. El resultado es la obtención de una completa armonía, simetría, estabilidad y un mínimo de profundidad con un poderoso efecto de espacio tridimensional acentuado además por el juego de las luces alternadas en la distancia.

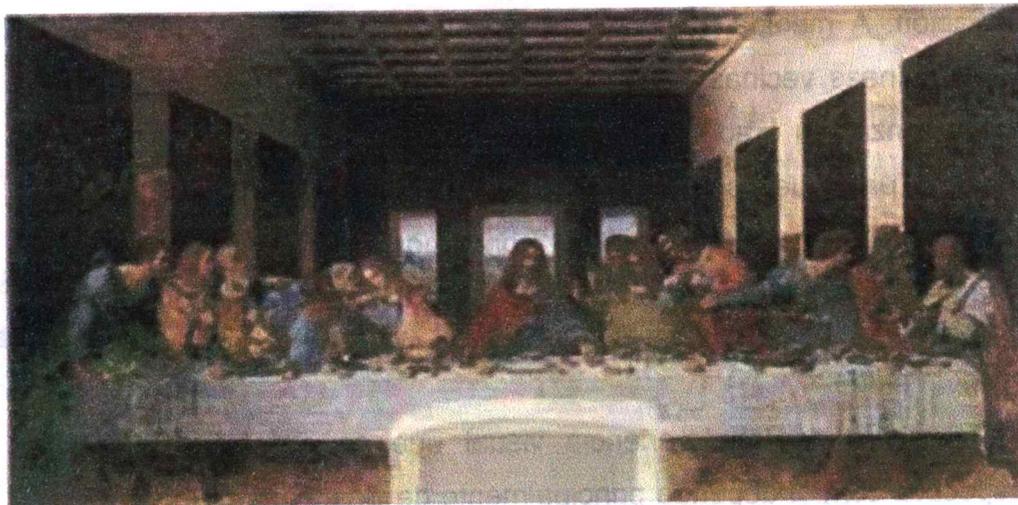


Fig. 54. La última cena. Leonardo de Vinci

Cuando el centro de la escena no coincide con el del espacio resulta una excentricidad de segundo grado y esta indica que la ley del mundo ha perdido su validez absoluta. Se presenta como un modo de existencia entre muchos otros igualmente posibles, lo que acontece en ese marco exige su propio centro y sus modalidades propias.

Si consideramos solo la forma diremos que la perspectiva central constituye una estructura compositiva más rica, aventaja a los sistemas más simples pues agrega una irradiación focal a las verticales y horizontales, lo que introduce una infinidad de ángulos e intervalos.

La perspectiva central produce un efecto intensamente dinámico, dado que las distorsiones de las formas en fuga solo se compensan en parte, en la tercera dimensión todos los objetos parecen comprimidos lo que genera una experiencia muy intensa, pues la compresión se ve como un hecho consumado y además como un desarrollo gradual. Esto quiere decir que en la periferia del cuadro (lo que se supone está en primer plano) las distancias son amplias y el tamaño va disminuyendo con lenta

graduación. A medida que los ojos se acercan al centro, (al punto de fuga) las líneas vecinas se aproximan entre sí más y más rápidamente hasta alcanzar un grado de compresión casi intolerable. Este efecto es explotado en aquellos períodos y por aquellos artistas que procuran alcanzar un alto nivel de vivacidad, pongamos por caso el barroco en el que aún las vistas arquitectónicas se someten a este procedimiento, un ejemplo de esto son los grabados de Piranesi.

La intensidad de la experiencia visual que se obtiene mediante la perspectiva central depende principalmente de tres factores: el ángulo de convergencia, el grado de visibilidad del objeto distorsionado la distancia a que se encuentra el observador del cuadro. Cuanto más cercano está el objeto mayores serán las diferencias de tamaño causadas por distancias diferentes.

El segundo factor: la convergencia resultará más impresionante cuando por ejemplo se vean rieles ferroviarios en su entero recorrido a través del campo visual que cuando se ven por secciones más pequeñas.

Por último el grado de visibilidad de un objeto depende de la distancia a que se encuentra el observador. Pero en arte la distorsión es la regla y sirve a finalidades expresivas.

En cuanto a la infinitud del espacio en la perspectiva central recibe paradójicamente una ubicación precisa en el espacio finito mismo, el punto de fuga como vértice del espacio piramidal se encuentra a una distancia dada pero representa además la infinitud, se encuentra al alcance y fuera del alcance al mismo tiempo, como el límite del cálculo matemático. Todos los objetos pictóricos se hacen de modo que contengan en su forma una orientación visible hacia la infinitud y ésta aparece en el mismo centro del espacio tangible. Spengler afirmó que la presencia de lo infinito en toda definición de lo finito es una característica

del pensamiento europeo.

La mayoría de los pintores, al no permitir que las líneas convergentes acaben por unirse, han ocultado intuitivamente la significación ambigua del punto de fuga. O bien el horizonte está bloqueado por algún objeto, o el área crucial queda vacía o el punto queda fuera de los límites del cuadro. Su ubicación específica está indicada por la construcción total de la perspectiva, pero en sí misma, fuera del alcance.

La perspectiva central localiza el infinito en una dirección específica, así genera la ilusión de que el espacio parezca un flujo dirigido que penetra en el cuadro por sus extremos inmediatos y converja hacia una desembocadura en la distancia. El resultado es la transformación de la simultaneidad del espacio en un acontecimiento en el tiempo, esto es una secuencia irreversible de sucesos. Así el mundo tradicional puede definirse como un proceso del acontecer al introducir la ilusión de la secuencia temporal paralelamente a la ilusión de profundidad. Se puede decir entonces que a diferencia de la perspectiva teológica en la que el espacio tenía la jerarquía de lo divino y el tiempo se percibía eterno e inmutable, la perspectiva central los transforma en un tiempo y espacio mundanos.

La perspectiva en Giorgio de Chirico



1Fig. 55. Soledad 1910

Giorgio de Chirico usa particularmente una serie de transgresiones de las reglas de la perspectiva para generar la ilusión de espacio tangible y realista a primera vista pero crea en realidad efectos particulares de ensoñación, incertidumbre y enigma. Una muestra de ello es la pintura que exponemos en... **"Soledad"**, Fig. 55) muy similar a otra, que exponemos en un esquema, **"Lasitud del infinito"** (Fig. 56), en ambas se ve que la escena de conjunto está dibujada según una perspectiva central, mientras que la estatua de Ariadna dormida descansa sobre un cubo isométrico. Debido a este conflicto entre dos sistemas espaciales incompatibles, la estatua se muestra como una aparición que más bien se proyecta sobre el piso, en lugar de apoyarse materialmente en él. Al mismo tiempo, el pedestal de la estatua, con su estructura más simple y convincente, hace que las convergencias parezcan verdaderas distorsiones y no proyecciones de paralelas en fuga. La escena está llena de contradicciones internas, por ejemplo las proyecciones de los lados de la plaza se encuentran muy por encima del horizonte (en el punto A). De este modo, o bien el mundo acaba abruptamente y comienza el movimiento vacío más allá del pequeño ferrocarril o bien se acepta como horizonte la plaza (en la que tendrían que convergir las líneas de fuga) la

que aparece inmensamente estirada lateralmente generando un muy intenso sentimiento de vacío, soledad y desierto. Así los peristilos parecen haber sido alejados por un abismo plano y a su vez encogidos de manera paradójica pero que parecen totalmente normales si se los mira separados del resto de la escena. Por último las sombras de los peristilos derechos producen otros puntos de fuga incompatibles con el conjunto.

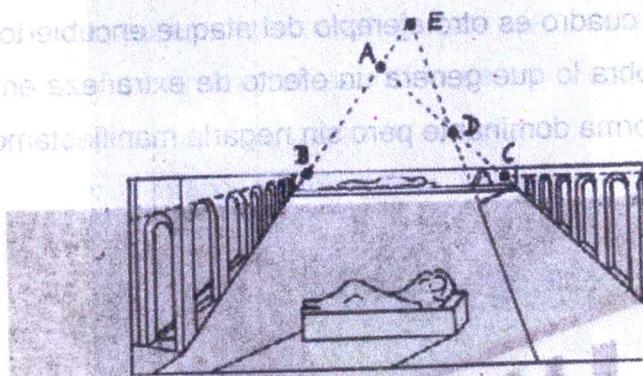


Fig. 56. Lasitud del infinito (esquema)

Esta serie de incoherencias intrínsecas crean un mundo que parece tangible pero irreal y produce una alteración en la forma de la percepción que genera extrañeza e incertidumbre y una intensa sensación de desamparo y desasosiego.

Si analizamos "Melancolía y misterio de una calle" (Fig. 57) como un ejemplo de los tantos en los que se crea el clima onírico, aparece a primera vista una escena bastante realista: "y, sin embargo, sentimos que la desprevenida niña del aro corre peligro en un mundo que está a punto de abrirse por costuras invisibles o de partirse en pedazos incoherentes". Hay "un cuerpo sólido en perspectiva isométrica – el vagón- revela que la perspectiva de los edificios crea una distorsión real. Además las perspectivas de los dos peristilos se niegan entre sí. Si el que está situado a la izquierda, que confirma la elevada posición del horizonte, se toma como base de la organización espacial, el que está situado a la derecha atraviesa el suelo. De regir condiciones contrarias, el horizonte se encuentra invisible en cierto

lugar indefinido por debajo del centro del cuadrado, y la calle del peristilo iluminado que asciende es sólo un espejismo traicionero que lleva a la niña hacia la nada."³

Hay entonces construcciones espaciales incompatibles en unas pocas zonas relativamente amplias del cuadro. La impresión que quiere causar De Chirico es de entereza física y solidez con el propósito de resentir la confianza del contemplador en la realidad, pues se presenta la deformidad como si tuviera existencia física. Este cuadro es otro ejemplo del ataque encubierto a la unidad de representación de la obra lo que genera un efecto de extrañeza en la medida que no se conforma a la norma dominante pero sin negarla manifiestamente.

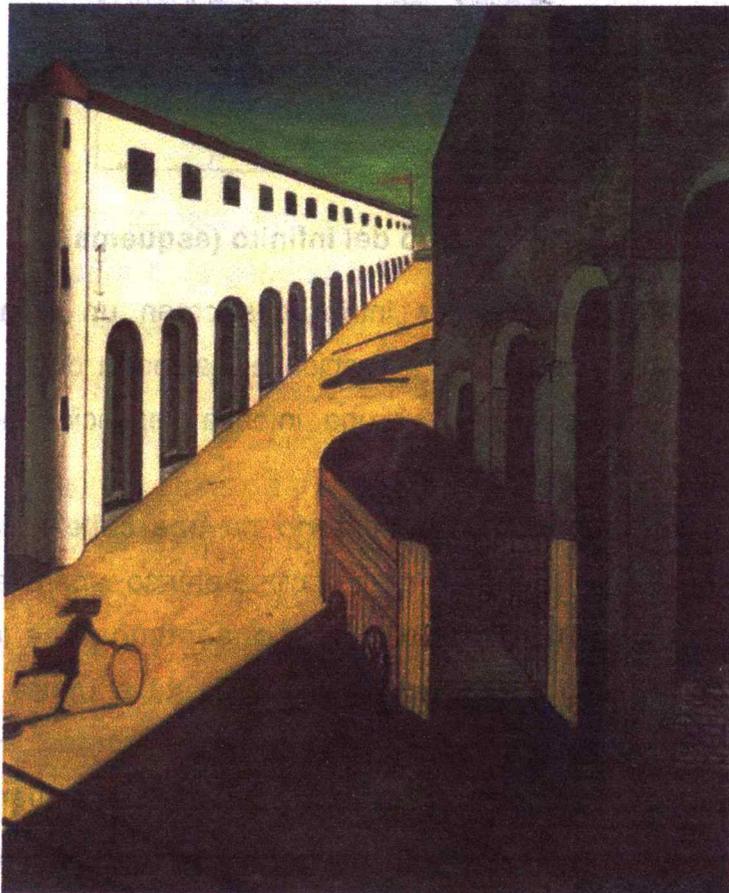


Fig.57 Melancolía y misterio de una calle

³ Amheim, Rudolf. **Arte y percepción visual**. Edit EUDEBA. Bs.As. 1969. Pag 243/245.

Este principio discrepante de la representación abre un ámbito en el cual los objetos caracterizados por su ambigüedad se asientan en un espacio onírico y extraño conseguido por la particular fragmentación que describimos anteriormente pero conservando una apariencia de realismo.

Un tal espacio es el adecuado para abrir un mundo mítico conectado con la representación del entorno natural y desarrollar un escenario en el que varios niveles de realidad coexisten en la unidad de tiempo. Este es un territorio apropiado para esta representación del muerto vivo, de aquel objeto petrificado que no termina de morir y que en esta dimensión encuentra un escenario para volver a ponerse en marcha.

Este territorio mítico y onírico no es propuesto, como podría hacer cualquier creador de obras de ficción, como un universo diegético cuyas reglas todo espectador está dispuesto a aceptar para disfrutar de la obra. La característica y la genialidad de De Chirico es la de hacer aparecer subrepticamente, sobre la creencia de la representación realista, un efecto que no es de sorpresa sino de ambigüedad, desasosiego, inquietante extrañeza.

Se crea así la ilusión de un mundo en el que coexisten varios niveles de realidad **pero con la posibilidad de comunicarse entre sí**, así se abre un mundo extímico donde el adentro y el afuera se intercomunican, como en una especie de cinta de Moebius se pasa de un mundo a otro sin transición y por lo tanto en este mundo es posible dialogar y encontrarse con los fantasmas, con objetos bizarros, en un especie de transitivismo a través de niveles heterogéneos. Así este nivel representacional de un espacio subrepticamente fragmentado es el ámbito adecuado a los objetos y personajes míticos de escenario de nuestro pintor, es por así decir su entorno isomórfico.

Podríamos decir entonces que esta representación fragmentada del espacio es el mundo en que naturalmente existen pasajes, puentes entre distintos niveles de realidad en el que es posible las apariciones, las extraterritorialidades, los pasajes entre mundos diferentes que a la manera de las viejas figuras topológicas: la cinta de Moebius, la Botella de Klein, es posible saltar barreras y encontrar atajos.

Si la perspectiva teológica se situaba en el mundo de lo divino, y la renacentista en el mundo de la realidad de los sentidos y de la naturaleza, la perspectiva de Chirico se sitúa entre el mundo real y los mundos onírico y mítico, es una realidad de pasaje, de tránsito y de caminos como los antiguos daimones, seres mensajeros entre los hombres y los dioses. El tiempo y el espacio se disocian, a una esfera del tiempo detenido le corresponde otra de un espacio dilatado o bruscamente contraído, esta disociación produce así el efecto de sinsentido en el sentido, algo del orden de la inquietud, de lo siniestro dentro de una escena familiar. Esta es justamente la condición primordial del inconsciente, una nueva lógica para tratar lo que, por otra parte, son los objetos del mundo cotidiano.

La obra de de Chirico se sitúa así en el único territorio en el que es posible la elaboración del duelo, el territorio del inconsciente, el mundo metafísico.

Capítulo 10

Conclusiones: La terminación del duelo

Hemos llegado al último capítulo luego del largo recorrido por la obra de nuestro pintor y en el pretendemos realizar el anudamiento de la trama desplegada en este trabajo. Habíamos partido de la hipótesis siguiente: el comienzo de la pintura metafísica fue un intento inconsciente de Giorgio de Chirico de elaborar el duelo por la muerte de su padre que había quedado congelado.

El surgimiento del nuevo lenguaje que fue la pintura de marras y cuyo surgimiento podemos establecer con el primer cuadro de las plazas de Italia **Enigma de una tarde de otoño (Fig. 1)**, datado en 1910, permitió primero la representación plástica del escenario del duelo, lenguaje que constituye la esencia de la sublimación para, mediando este instrumento, descongelar el duelo.

Los elementos significantes de sus cuadros fueron tomados en gran parte de una derivación metonímica del oficio de su padre, y también acudiendo al tesoro mitológico de su cultura, a la transposición mítica de la muerte de su padre. Recordemos que este había sido ingeniero ferroviario y ocupó cargos de gran importancia, como la tarea de construir los ferrocarriles de Grecia, país en el que nació Giorgio, justamente durante estas funciones de su padre. En ese país y conectado con su riquísima cultura clásica pasó Giorgio sus primeros años demostrando un precoz interés por la pintura.

Ante la muerte de su padre durante la adolescencia de Giorgio éste debe haber experimentado una catástrofe de enorme repercusión, la prueba de ello son los constantes traslados de su familia por diversos destinos de Europa y el comienzo de un cuadro depresivo con síntomas psicósomáticos que interpretamos como producto de un duelo congelado, interrumpido en su elaboración y generador de síntomas irreductibles mientras duró dicho congelamiento.

Durante los comienzos de su carrera, Giorgio pinta de acuerdo a las enseñanzas recibidas, cuya influencia creciente culmina con la pintura simbolista de su maestro Bocklin, corriente que adopta en sus primeras épocas. Podríamos decir que por ese entonces nuestro pintor estaba alienado en el estilo de su maestro, sin haber podido establecer un rasgo propio que toque su subjetividad, es un estilo por así decirlo "impuesto" o "externo".

Es recién en un momento preciso y mediante una revelación epifánica, tal como lo describimos en los primeros capítulos, que de Chirico se encuentra con los rasgos propios de su pintura y crea un estilo personal que posteriormente se dará en llamar "pintura metafísica". Recién allí, postulamos nosotros, advienen sus rasgos propios y su estilo se hace "interno" producto de la creación de una nueva forma expresiva. Es a partir de esos rasgos propios que se puede simbolizar el duelo de otra manera y permitir así la consecución de la elaboración del mismo.

La pregunta que surge espontáneamente es si el duelo promueve esta inscripción para seguir su evolución o si es primera esa inscripción y luego a partir de ella el duelo puede proseguir, la pregunta es sobre la causa. Pero la causa en psicoanálisis se resuelve por la noción de posterioridad, es cuando se resignifica el cuadro y se inscriben los rasgos, que se puede, entonces, hablar de causa. Antes habría que hablar del encuentro fortuito de Giorgio en su momento de convalecencia, con el ámbito de la plaza de la Santa cruz en la que se hallaba; con toda su historia a cuestas, su lectura de Nietzsche y la estética simbolista, el ambiente cultural de Florencia- tal como lo plantea Calvesi -y todo esto configura un sistema de relaciones simbólicas que precipitan en la creación de un estilo totalmente original.

Pero nosotros postulamos que en la obra de De Chirico se cumple un cuarto tiempo del duelo, aquel en el coincide una pérdida de su cuerpo, una cicatriz que da cuenta de lo irremediable de la pérdida sufrida – aquello que se pierde es único e irrecuperable- y el momento en que esa cicatriz se transcribe en un rasgo simbólico totalmente original. El **enigma de una tarde de otoño** es esa inscripción, el comienzo de lo que será una serie en el nivel de la sublimación y la instauración de un nombre propio a través del cual Giorgio de Chirico se auto

engendra. Pensamos que ese es el sentido de las iniciales en el pedestal de la estatua del cuadro, es porque es hijo de su padre que ahora puede ser hijo de su obra.

Según nuestro criterio, todas las vicisitudes del duelo se traducirán en su obra, en los movimientos y los meandros de la misma, en ella veremos desplazamientos metonímicos y cortes que son verdaderos puntos de capitón que resignifican las obras anteriores y para cuyo ejemplo remitimos al lector a los capítulos anteriores.

Giorgio de Chirico crea un estilo, se vale para ello de la riquísima tradición mítica de su Grecia natal, pero además genera mitos propios, abre un mundo en el que los elementos metafísicos pueblan sus cuadros, su universo pictórico se nutre de signos y de seres que ambientan el duelo y le dan una representación plástica y una estética singular.

El ámbito principal de la representación, en un comienzo, lo constituye la plaza, y el elemento más importante dentro de ella es la estatua. Esta estatua de un hombre, con aspecto de patriarca a veces está de pie, mutilado, a veces es una estatua ecuestre, montado a caballo enarbolando una espada, a veces una sombra que se cierne ominosa sobre el piso sin que se vea la estatua propiamente dicha. También aparece frecuentemente la estatua de Ariadna dormida a la que le adjudicamos una significación distinta a la anterior, ya que en algunos dibujos aparecen ambas en la misma representación. Nosotros interpretamos a la estatua principal como la representación del padre muerto, la que como un fantasma cayó sobre el yo de De Chirico provocando su depresión y sus síntomas psicossomáticos, y es por esta posibilidad de representación que nuestro pintor puede retomar el duelo y elaborarlo. Mientras que la estatua de Ariadna dormida la concebimos como una representación del propio Giorgio esperando un reencuentro con su padre fantasmáticamente conservado (véase figura n°41).

Hay además una serie de representaciones secundarias que aluden al oficio de ingeniero ferroviario que tenía su padre, trenes, estaciones, chimeneas, y equivalentes de las mismas. Por otra parte aparece constantemente en esta época una referencia repetida a la idea de enigma relacionado con la partida y la

Otra serie de representaciones corresponden a instrumentos de ingeniería, escuadras, reglas, cuadrantes, mapas con caminos trazados etc.

El enigma de la partida; los viajes; los vehículos; símbolos por antonomasia del movimiento vertiginoso futurista cuyo blanco es el precipitado e imparable signo del progreso, se encuentran irónicamente en su pintura con lo inmóvil, con la detención del tiempo en un marco de soledad y silencio.

Un ejemplo de lo dicho es la **Estación Montparnasse** (Fig.58) de 1914 la silenciosa y congelada estación aparece como el destino de un tren no menos inmóvil del cual emerge un humo sólido como un témpano. Todo esto contrasta con las banderolas agitadas por un viento ausente en un ambiente de imposible perspectiva, sobre todo en la rampa ascendente y amarilla en la que se percibe dos diminutas y lejanas figuras humanas semejantes a insectos. Los plátanos, representación reiterada alude a una naturaleza lejana y espectral cuya sombra y disposición la separan y suspenden del resto del cuadro.



Fig. 58. La Estación Montparnasse (1914)

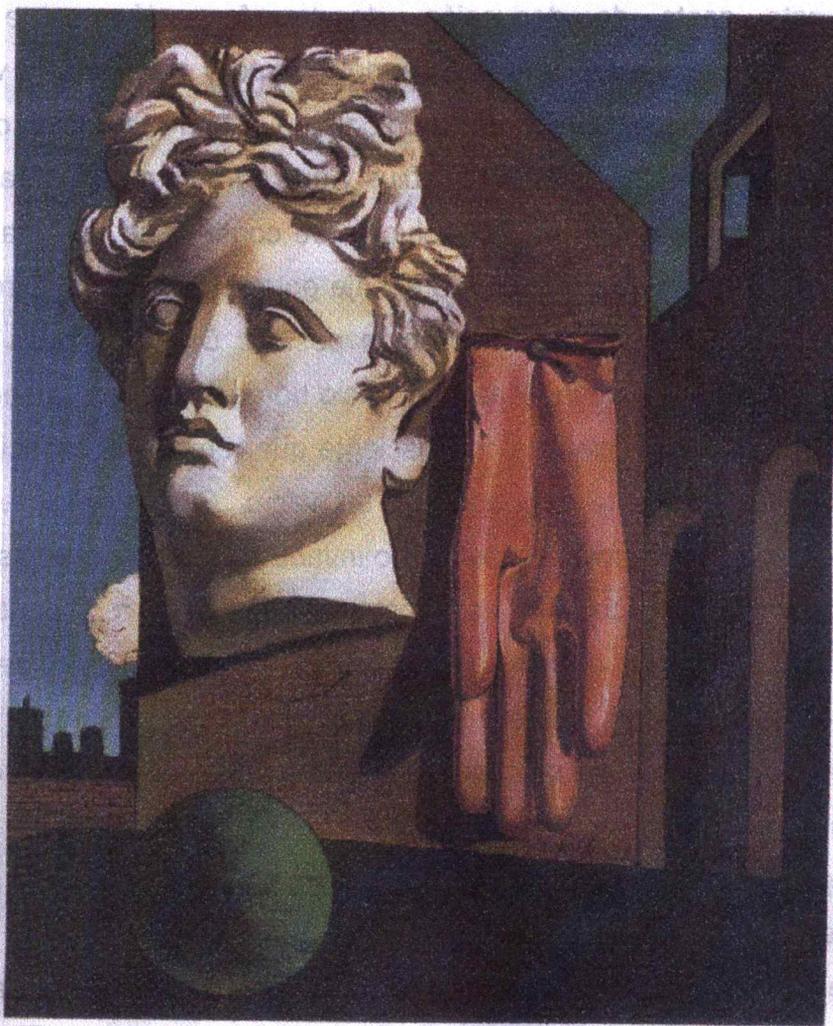
La angustia de la partida (Fig. 60), la conquista del filósofo (Fig. 61) y canto de amor (Fig. 59) son también cuadros de 1914 cuyo común denominador son trenes ubicados en el horizonte que sugieren inmovilidad en lugar de dinamismo, plazas desiertas rodeadas de arcos y el predominio de sombras alargadas cayendo sobre la plaza.

La presencia de un tren inmóvil, bordeando, enmarcando un lugar vacío hace pensar en un borde sobre el cual se desplaza la pulsión permitiendo investir el acto mismo del desplazamiento dentro del cual aparece la representación del objeto.

En este gesto de derivación, de transformación sobre algo que representaría un sucedáneo de un borde del cuerpo y que es a la vez íntimo y ajeno podemos reconocer un espacio topológico que borra la noción de adentro y afuera, a la manera de una cinta de Moebius y que permite que la obra transite por el exterior y el interior del sujeto sin solución de continuidad, en una especie de espacio transindividual, una especie de pasaje entre el sujeto y el Otro del cual el espacio de la plaza es una representación posible. Dicho en otras palabras el espacio representacional de la "Plaza", espacio bordeado como ya señalamos, es una representación del núcleo del inconsciente que remeda el espacio del deseo en la medida en que está ocupado por un vacío. Cuando este espacio está ocupado por un objeto petrificado del duelo invade al sujeto y lo aplasta mediante una depresión melancólica. Por eso sostenemos que la representación de la estatua alude al fantasma del padre perdido, pero el hecho de poder ser representada alude ya al comienzo de elaboración del mismo, y a que, ese espacio ocupado anómalamente comienza a abrirse nuevamente y a reinstaurar la falta necesaria para resolver el duelo.

Se produce así un movimiento de auto separación, de pura pérdida que elimina ese exceso y que se transmuta en un trayecto y un trazado que ilumina una presencia simbólica y circunscribe un "lugar vacante". Así la presencia iluminada de la estatua y el lugar vacante de la plaza constituye un espacio de desplazamiento y de sustitución de objetos, significantes que dan cuenta de una dramática y una gramática psíquica.

Los objetos que aparecen aluden a la idea de viaje, en tanto partida con rumbo desconocido, haciendo alusión al enigma y a objetos de una civilización industrial que se precipitaba a la decadencia y la muerte (chimeneas, cañones), son objetos significantes que al permitir la condensación y el desplazamiento contribuye al vaciamiento de un goce excesivo. Llamamos goce a un concepto desarrollado por Lacán que implica desmesura, sufrimiento, un exceso que ataca el orden vital que excede la barrera protectora del principio del placer.



CANTO DE AMOR (1914)

Fig. 59 Canto de amor (1914)

LA ANGUSTIA DE LA PARTIDA (1913-1914)

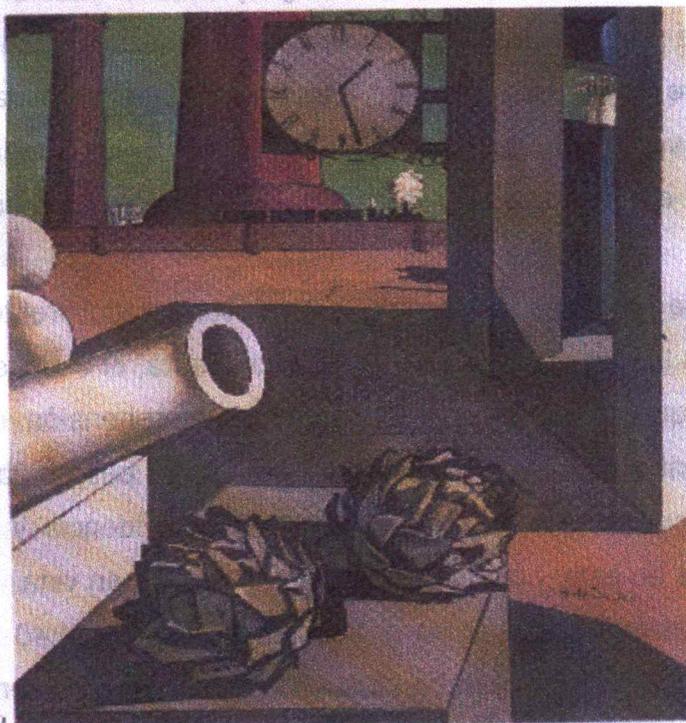
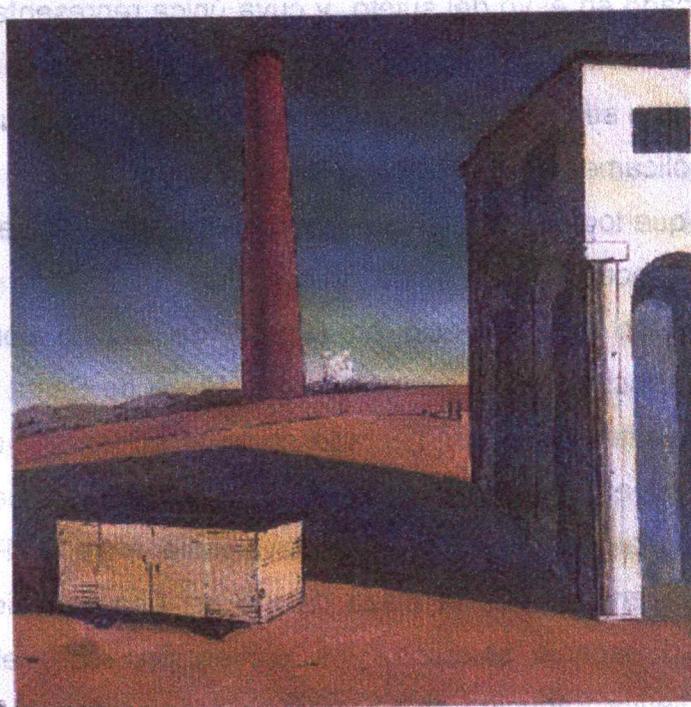


Fig. 60. La angustia de la partida.

Fig.61. La conquista del filósofo

Se trata entonces de trazar un reborde que delimite y erotice una pérdida a través del dolor y la adquisición de un trazo. Este es en sí el trabajo del duelo, posibilitar una pérdida que había devenido imposible en la medida en que el objeto se había petrificado en el yo del sujeto y cuya única representación era el propio yo tan petrificado como el objeto mismo. Pero si se produce la pérdida de ese objeto al permitirse su representación y su dialéctica de permutación se ubica al objeto ya simbólicamente representado en medio de la plaza, y al definirlo con rasgos propios que todavía conservan algo de la petrificación se muestra efectivo para relanzar el proceso que se había inmobilizado

Este proceso que apareció en Giorgio de Chirico como una epifanía, momento de revelación que experimentó en la Plaza de Santa Croce durante un estado convaleciente, fue experimentado como si su yo se hubiera proyectado sobre la plaza, superponiendo sobre la misma el estado en que se encontraba y estableciendo de alguna manera una equivalencia entre la Plaza y su propio cuerpo. La representación de la plaza devino así una especie de doble de su cuerpo y de su espacio psíquico, una proyección sobre el cuadro de una experiencia subjetiva traducida en un lenguaje icónico con el que podrá operar simbólicamente por la vía de la sustitución o el desplazamiento.

Para que haya posibilidad de establecer estas permutaciones simbólicas debe existir un vacío alrededor del cual estos significantes puedan circular, en este sentido es que entendemos la realidad de la obra operando sobre el vacío de la Cosa.

Se revela entonces la sensación de haber estado frente a un cadáver sin límites, esto es lo que el duelo congelado representa, el cadáver sin límites de su padre con el que quedaba contaminada toda aprehensión de la realidad. La coincidencia entre lo vivo y lo muerto ponía en peligro la fundación de la diferencia, su cuerpo estaba tomado por esta coincidencia y por lo tanto en la depresión, pues en esta hay una sensación de muerte en vida.

Es interesante observar en el autorretrato de la fig. 40 la doble condición que su propio cuerpo manifestaba para Giorgio, en el se observa su imagen viva enfrentada a su imagen pétreo, esta ambigüedad esencial de estar vivo y estar

muerto, es una vivencia sumamente frecuente en los cuadros de depresión melancólica. Pero es importante hacer constar que para que se llegue a esta representación tiene que haber resuelto en gran medida dicha depresión, por lo tanto es con posterioridad que el artista puede representar lo que alguna vez sintió pero colocándolo en el pasado. Así se puede entender que en el **enigma de una tarde de otoño (Fig.1)** la estatua sea la representación del padre muerto y también la suya al estar identificado con él. Estar identificado quiere decir estar en lugar de, ser el otro, y por lo tanto estar vivo y también estar muerto.

Esta doble condición aparece también en esa ambigüedad fundamental que implica también la dicotomía de los mundos el pasaje de mundos distintos coexistiendo en el mismo espacio como ya habíamos mostrado en el capítulo sobre el espacio y la perspectiva, la sutil fragmentación del espacio presentado sin embargo como si fuera un espacio unificado, da cuenta de esta dicotomía de mundos en el mismo lugar, complemento quizás del tiempo congelado y circular propio del tiempo mítico.

Es así como el mundo real y el mundo mítico, el mundo de la vida y de la muerte, el estar muerto y el estar vivo son estados y situaciones sobre los que el arte puede establecer una dialéctica, una movilidad y un pasaje donde antes solo había silencio, inmovilidad, quietud, depresión.

Y esta dialéctica depende de la creación de un lenguaje simbólico que permita transponer en significantes, cifrar en símbolos lo real, y esto es la esencia de la sublimación. Así las imágenes son significantes, valen también como elementos opositivos que permiten la discriminación, representación y tramitación de diversos estados a través de un medio simbólico. En el autorretrato citado se percibe esta dimensión opositiva, el retrato vivo, vs. retrato de piedra, vida y muerte, son significaciones posibles que permiten las imágenes cuando forman parte de un lenguaje que puede dialectizar situaciones que tienden a bloquearse, detenerse, congelarse.

Pero la imagen del propio cuerpo, del propio yo queda desgarrado en el acto de la creación y ya nada es semejante en cuanto a los objetos creados, los objetos se autonomizan y la propia imagen pasa a ser tratada en otro registro.

Estos objetos autonomizados pueden establecer nuevas conexiones que operan a modo de una pregunta abierta. Los maniqués son en su indeterminación el paradigma de la pregunta abierta, una pregunta que atañe al hábito que lo identifica, en tanto la imagen del rostro aparece expulsada de la representación, esta pregunta recae sobre quién es el representado. La escena de su pintura deviene equivalentes de un lugar psíquico en el que los acontecimientos y objetos transforman sus relaciones espaciotemporales.

Al transponer el encuentro con lo real a esta dimensión pictórica se establecen nuevas conexiones y ese objeto creado da cuerpo y borde a los acontecimientos que recomponen las relaciones del afuera y el adentro una imbricación tal que el sujeto se pasea por ellos. Es una metáfora de lo psíquico, un lugar de transformación y nuevos lazos.

Un sujeto es el efecto de una pregunta abierta que no obtura el vacío mediante la respuesta y la significación con las que podría identificarse en tanto objeto, por eso los cuadros son enigmáticos transidos de misterio. Esta dimensión lúdica de la pregunta constituye un lugar de relanzamiento del deseo y suscita otras preguntas.

Por eso la dimensión del yo que está en juego en el momento de la pintura metafísica no es la de una respuesta al enigma del deseo del Otro que colmaría el vacío, es decir el "yo" como un estado coagulado, sino un sujeto diacronizado, desplazado en el tiempo, convertido en superficie de acontecimientos que permite gozar de la ausencia y del vacío.

Con el tiempo las representaciones de las estatuas dan lugar a la de los maniqués, al mismo tiempo que las plazas se vuelven más esquemáticas, estos ocupan mas o menos los mismos lugares que las estatuas. Algunos de los temas de los maniqués aluden a la historia homérica de Héctor y Andrómaca, quien como se sabe corresponde al abandono del hijo, a quien deja con su madre, para partir hacia la guerra y la muerte. No es casualidad que la idealización del héroe recaiga en la figura de un padre.

Sostenemos que los maniqués reemplazan a las estatuas pero corresponden a otra vivencia de la muerte y de la ausencia, la calidad de

representación de la vida es más potente en un maniquí que en una estatua e incluyen una narración que no se encontraba en aquellas.

Esta etapa culmina en los autorretratos Fig. 51 donde volvemos a encontrar la misma plaza pero esta vez pintada clásicamente, con barroquismo en algunos, donde vemos que, conservando el esquema general de la plaza la imagen del pintor se encuentra en el lugar de la antigua estatua.

Esta época coincide, de acuerdo con las memorias del autor, transcritas en capítulos anteriores, con un segundo viraje en la obra de Giorgio consistente en la copia de obras de grandes maestros de la pintura y con una vuelta al estilo clásico de pintura que le valió la condena de los principales popes del movimiento surrealista.

Recapitulando: la muerte del padre de Giorgio generó una pérdida traumática que en un primer momento congeló la elaboración del duelo y generó un movimiento renegatorio inconsciente en el cual, el objeto perdido (su padre) se identifica en su yo bajo la forma de una presencia ominosa y fantasmática.

La petrificación del duelo que durante años generó en nuestro pintor trastornos depresivos y psicósomáticos puede obtener según nuestra hipótesis, una nueva forma de representación y de inscripción psíquica en el **enigma de una tarde de otoño** de 1910, esa es la primer tela en el nuevo estilo y representa justamente la estatua de piedra de un patriarca en cuyo pedestal el autor pinta las iniciales G. C. que interpretamos como Giorgio de Chirico, en la medida en que la estatua y el yo de Giorgio para su inconsciente son uno solo. El clima doliente del cuadro, los dos pequeños personajes (una mujer y un fraile, es decir un "hermano") ¿serían una representación de la madre y su hermano? Por otro lado el barco y el símbolo de la partida que luego se repetirá en casi todas las plazas es bastante evidente en tanto la partida funciona como metáfora de la muerte.

A partir de esta creación de una iconología mítica cada uno de los elementos irá deslizándose metonímicamente haciendo serie. Así el barco dará lugar al tren, al caballo etc., todos aunados en la significación del viaje, de la partida o la llegada. Pero también otros elementos míticos aparecerán en el horizonte, las figuras de ojos cerrados que conectan mundos distintos y las torres

y chimeneas que aparecen como extraños monumentos funerarios al mismo tiempo que evocan las fábricas de la tarea ingenieril.

Nuestra propuesta consiste en sostener que a medida que se despliega este universo mítico con su potencial representativo el duelo por el padre se enriquece y comienza a deslizarse dentro de la corriente metáfora- metonímica del pensamiento inconsciente, promoviendo el desasimiento libidinal propio del trabajo del duelo, descongelando así el proceso. El trabajo de duelo es así captado en un nuevo lenguaje por una actividad lúdica y creativa que permite al yo de Giorgio discriminarse del padre muerto y lograr lo que Lacán denomina la segunda muerte, es decir matar al muerto simbólicamente.

El significante icónico creemos nosotros, que, en este caso, refuerza la capacidad discriminatoria del significante lingüístico al establecer un nuevo marco y un nuevo trazo que más que velar lo real lo redistribuye.

A partir de este punto se da una serie iconográfica que ya hemos planteado y que, conservando la constante matricial de la plaza irá sufriendo las transformaciones antedichas, que se darán en una serie de ejes ya citados: estatua-maniquí- autorretrato; estatua patriarcal-estatua de Ariadna- autorretrato; puerto-estación de tren- lugar de llegada de caballos etc.

Toda esta etapa concluye en el momento que Giorgio tiene una segunda revelación en la galería delli Uffici. Allí comienza otra etapa que implica la paternidad desplazada a los padres de la pintura y comienza la etapa clásica en la que nosotros consideramos que el duelo está en vía franca de resolución. Esta etapa que coincide con las plazas y autorretratos clásicos la interpretamos como la vuelta de la libido sobre el yo que se liberó del peso del muerto y que dio por concluido su duelo con una etapa maniaca que lo caracteriza. Este proceso evidencia que el peso del objeto ha dejado de caer sobre el yo y hay un momento de alivio y placer, pero todavía es un momento de triunfo sobre el objeto, un cierto momento maniaco.

Recién posteriormente se podrá reconocer serenamente la desaparición del objeto, darlo por muerto pero sentir por el una serena tristeza no exenta de dulzura. El objeto entonces es diferente del sujeto pero tiene que ver con él y deja

una ausencia imposible de llenar salvo por un medio simbólico que la represente. Esto implica terminar un duelo en paz, con un recuerdo cariñoso, agotado ya el dolor, pero reconociendo que no es sustituible.

Creemos que todo el final de duelo está contenido en las siguientes obras de nuestro pintor, en ellas se vuelve a ver toda la iconografía antes mencionada, la más elocuente se denomina **El hijo pródigo, (Fig. 62)** y es de 1975. En ella aparece la estatua en el lugar del padre; el maniquí en el lugar del hijo; la estatua ecuestre como elemento intermedio; los pórticos, la torre, la plaza, las pequeñas figuras del fondo.

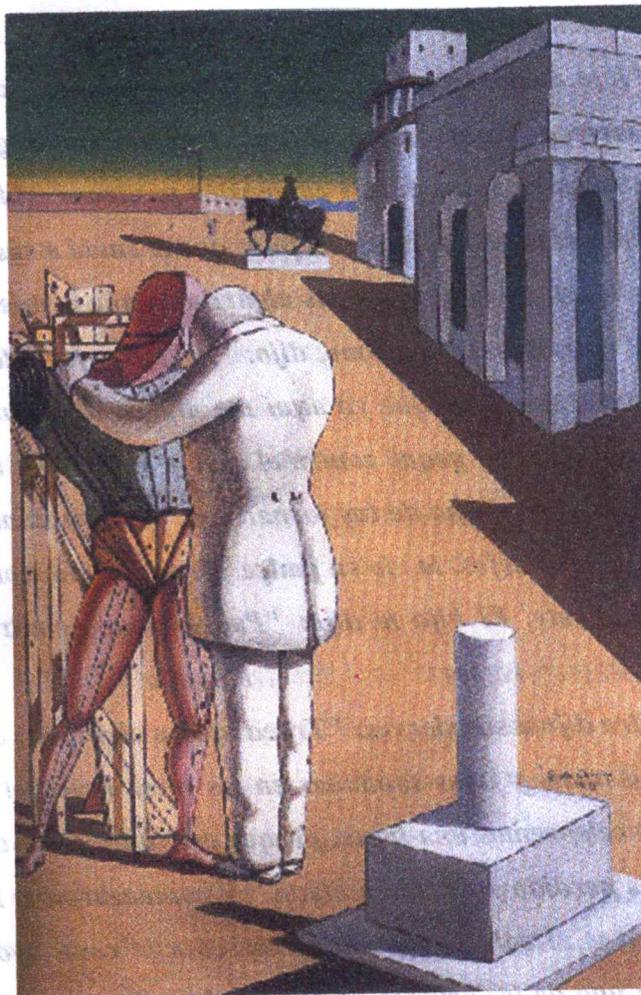


FIG.62. El hijo Pródigo (1975)

Hay otra de 1919 (Fig.63) en la cual hay un personaje de galera en el lugar de padre, siendo el personaje del hijo un personaje típico de la ilustración de Hebdómeros, el personaje paterno está sentado sobre el pedestal y sus piernas y sus brazos están constituidos como por segmentos de chimeneas con ladrillos, luego hay otra más del mismo tema **El hijo pródigo** (Fig. 64) muy parecida a la primera en la que se ve a la estatua del padre que se ha bajado de su pedestal y abraza a su hijo que es una representación de Héctor en su versión de maniquí, con un edificio con peristilo y un paisaje natural como fondo.

En Dicha parábola, (Lc 15, 1-3.11-32) Jesús dijo:

"Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos dijo al padre: "Padre, dame la parte de la hacienda que me corresponde." Y él les repartió la hacienda. Pocos días después el hijo menor lo reunió todo y se marchó a un país lejano donde malgastó su hacienda viviendo como un libertino. Cuando hubo gastado todo, sobrevino un hambre extrema en aquel país, y comenzó a pasar necesidad. Entonces, fue y se ajustó con uno de los ciudadanos de aquel país, que le envió a sus fincas a apacentar puercos. Y deseaba llenar su vientre con las algarrobas que comían los puercos, pero nadie se las daba. Y entrando en sí mismo, dijo: "¡Cuántos jornaleros de mi padre tienen pan en abundancia, mientras que yo aquí me muero de hambre! Me levantaré, iré a mi padre y le diré: Padre, pequé contra el cielo y ante ti. Ya no merezco ser llamado hijo tuyo, trátame como a uno de tus jornaleros." Y, levantándose, partió hacia su padre. Estando él todavía lejos, le vio su padre y, conmovido, corrió, se echó a su cuello y le besó efusivamente. El hijo le dijo: "Padre, pequé contra el cielo y ante ti; ya no merezco ser llamado hijo tuyo." Pero el padre dijo a sus siervos: "Traed aprisa el mejor vestido y vestidle, ponedle un anillo en su mano y unas sandalias en los pies. Traed el novillo cebado, matadlo, y comamos y celebremos una fiesta, porque este hijo mío estaba muerto y ha vuelto a la vida; estaba perdido y ha sido hallado." Y comenzaron la fiesta. Su hijo mayor estaba en el campo y, al volver, cuando se acercó a la casa, oyó la música y las danzas; y llamando a uno de los criados, le preguntó qué era aquello. Él le dijo: "Ha vuelto tu hermano y tu padre ha matado el novillo cebado, porque le ha recobrado sano." El se irritó y no quería entrar. Salió su padre, y le suplicaba. Pero él replicó a su padre:

"Hace tantos años que te sirvo, y jamás dejé de cumplir una orden tuya, pero nunca me has dado un cabrito para tener una fiesta con mis amigos; y ¡ahora que ha venido ese hijo tuyo, que ha devorado tu hacienda con prostitutas, has matado para él el novillo cebado!" Pero él le dijo: "Hijo, tú siempre estás conmigo, y todo lo mío es tuyo; pero convenía celebrar una fiesta y alegrarse, porque este hermano tuyo estaba muerto, y ha vuelto a la vida; estaba perdido, y ha sido hallado."

Pensamos que estas pinturas con el tema del hijo pródigo representan esta cuarta etapa del duelo que sosteníamos como terminación del mismo y una reconciliación con la memoria del padre perdido, reconocido como muerto y recordado con una dulce nostalgia al mismo tiempo que representado sublimadamente. Esto dio como resultado una obra en la que De Chirico se "auto engendró" adquiriendo un nombre propio como artista, es decir "haciéndose un nombre" siguiendo el concepto de Lacan.

En el segundo viraje, aquel en el cual nuestro pintor comienza a copiar a los grandes maestros, que nosotros interpretamos como el pasaje a una paternidad simbólica, no sólo copia a los grandes maestros sino que se copia a sí mismo, copiando obras de su período metafísico y de las "Plazas" como si él fuera otro gran maestro, es decir se incluye en la serie de los pintores como en una genealogía simbólica. Estas copias tiene además la característica de ser más alegres y lúdicas. Perdiendo la pesadumbre angustiosa de su primera época, nosotros interpretamos esto como producto de su duelo avanzado en su elaboración.

Veamos lo que al respecto dice Mauricio Calvesi: **"en realidad él nunca abandonó su vena metafísica, siempre la reexaminaba desde una perspectiva diferente, hasta esas deliciosas creaciones de la nueva Metafísica de los años '70 en las cuales el hilo del relato fantástico y visionario reaparece en términos más ligeros, casi jocosos, junto a las angustias propias de los años de juventud. Son textos a los cuales no pocos**

pintores en los últimos decenios han recurrido, más aún que a las pinturas juveniles, para tomar alguna idea, alguna sugerencia"¹



Fig. 63. Retorno del hijo pródigo (1919)

Es importante comparar esta evolución sobre todo en el color y la liviandad de la representación de sus últimos años, los de la "neo-metafísica", cuya característica primordial es el contraste tanto del color como del clima creado en las pinturas, con uno de los pintores que nosotros consideramos que influyeron en de Chirico: Odilon Redon, quien pintó la sombría serie de sus "negros" (figuras 8, 9, 10 y 11) como consecuencia del duelo por la muerte de su hijo, pintura transida de tragedia y depresión, comparable en cuanto clima a la obra del pintor que nos ocupa y la resolución de ese duelo y la vuelta consecuente al color en sus cuadros (Figuras 12, 13 y 14) relacionado con el nacimiento de un nuevo hijo, tal como lo consignamos en el capítulo correspondiente.

La serie de las pinturas del regreso del hijo pródigo implica entonces la expresión iconográfica de la resolución del duelo, expresado en un relato mítico

¹ Calvesi, Mauricio. **De Chirico fuera de los lugares comunes. Giorgio de Chirico Metafísica del Tiempo.** Centro Cultural Borges. Ediciones Xavier Verstraeten. Chilr Marzo. 2000.

que distribuye los objetos de una manera diferente a su comienzo en "enigma de una tarde de otoño" en el que el apaciguamiento del dolor y el símbolo del reencuentro en un universo imaginario dan cuenta del trabajo de una obra, de la sublimación y del duelo.

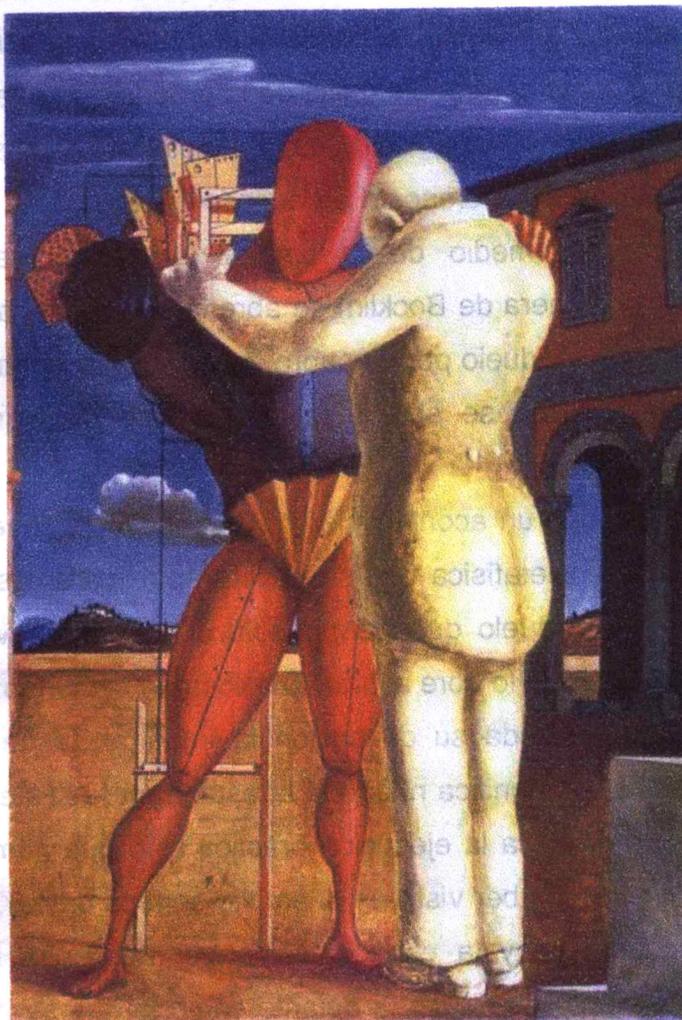


Fig.64. El hijo pródigo (1922)

Así entendemos con Lacan, cosa de la que da cuenta esta obra, del logro de un reposicionamiento del sujeto frente a la falta. Esta falta en el interior del aparato psíquico, falta que en realidad es interna /externa - llamada por ese motivo *èxtima*- fue abierta por la obra. Esta apertura que Heidegger² sostiene que

² Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Bs. As. 1988

también caracteriza a la obra de arte como expresión de la verdad, de la apertura del ser.

Pensamos con el filósofo, a la verdad como desocultación del ente, como desvelamiento, aquello que los griegos llamaban *aleteia* y que es distinto al concepto de verdad como correspondencia de la proposición a la cosa. Y ¿qué es lo que se desoculta en la obra de nuestro artista? Creemos que lo que se desoculta es la esencia de la creación en el caso específico de de Chirico. En el medio del ente, en el medio de la pintura, del oficio de pintar cuadros (originariamente a la manera de Bocklin) se abre la pintura metafísica, "el enigma de una tarde de otoño", el duelo por su padre, interrumpido y petrificado, oculto en el padecimiento depresivo se abre a la creación de un mundo mítico en la representación de la "Plaza".

Este es en verdad un acontecimiento, una nueva representación que trae al mundo la dimensión metafísica con su puesta entre paréntesis del sentido, lo que se desoculta es el duelo que permanecía cerrado, a través de su nuevo lenguaje plástico De Chirico lo abre al arte, lo coloca en el mundo.

Aquí aparece en toda su dimensión la importancia de la *techné*. En el sentido griego original no significa ni arte ni artesanía, mucho menos la técnica en el sentido actual, no significa la ejecución práctica sino que nombra una especie de saber. Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir percibir lo presente en cuanto tal y la esencia del saber descansa sobre la *aleteia*, producir un ente en tanto que lo pone delante como lo que se presenta en tanto tal, sacándolo de la ocultación. No es casualidad que nuestro pintor le adjudicara tanta importancia al oficio, al estudio de los maestros y a recrear la técnica pictórica y las obras de los grandes maestros.

La verdad según Heidegger existe sólo como lucha entre alumbramiento y ocultación en la interacción del mundo y la tierra. La lucha del mundo y la tierra. Esta lucha se hace patente en el ente y este ente debe tener en sí los rasgos esenciales de la lucha y así se conquista la unidad del mundo y de la tierra. El mundo naciente saca a la luz lo indeciso y lo aún sin medida y así abre la oculta necesidad de la medida y la decisión.

Es así que el mundo metafísico creado por nuestro artista implica la lucha entre el alumbramiento del duelo y su ocultación, en el mundo creado, en la dimensión metafísica se hacen patentes los entes (los significantes icónicos, la estatua, el maniquí, etc.) y la ocultación que implica la forma, la medida, el límite de la representación.

La verdad sólo se instala como lucha en un ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente desgarrándolo, esta desgarradura es el lugar abierto de la verdad. Al recoger la tierra en su seno la desgarradura surge como forma, así la verdad se fija en la forma. La creación es entonces el empleo de la tierra para fijar la verdad en la forma.

La obra implica transformar las referencias habituales con el mundo y la tierra y acabando con toda acción, estimación, conocimiento o visión corrientes permitiendo que surja la verdad que acontece en la obra. Cuando de Chirico habla de superar el significado habitual, romper la cadena de la asociación temporal se está refiriendo a este aspecto, el resultado es un mundo de nuevas relaciones de significación y de nuevas relaciones espaciales.

La esencia del arte es poetizante abriendo un lugar en el ente, implica la desgarradura de la forma que presenta lo abierto y el lenguaje es aquello que lleva al ente a lo manifiesto, cuando el habla nombra por primera vez al ente lo lleva a la palabra y a la manifestación.

Proyectar es descargar algo yacente en que la ocultación se dirige al ente como tal. El lenguaje mismo es poesía en sentido esencial y es un acontecimiento donde por primera vez se abre el ente como ente para el hombre. Cada arte es un modo de poetizar dentro del alumbramiento del ente en la medida en que el arte es poner en obra la verdad.

Cada arte propone un lenguaje, propone significantes con los que puede generar discursos, en el caso de nuestro artista va conformando objetos que dialogan entre sí, espacios que conforman mundos, atmósferas, mitos y sueños que a través de su originalidad formal, de su particular desgarradura nos permite el encuentro de su verdad particular -la de "su" dolor y pesadumbre por la muerte

de su padre, de su desamparo su peso traumático con la verdad universal de la relación del hombre con sus pérdidas.

Una obra solo es obra real cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto de la obra, la verdad que se abre en la obra nunca se deduce ni se comprueba por lo hasta ahora ocurrido y lo que el arte instauro nunca se compensa ni se suple con lo existente disponible.

La proyección poética sale de la nada en cuanto a que nunca toma su ofrenda de lo corriente y ya ahora ocurrido. Sin embargo jamás sale de la nada debido a que lo proyectado por ella sólo es el destino ya previamente contenido en el existente histórico mismo. La ofrenda y la fundamentación tienen lo repentino de lo que se llama un comienzo. Sin embargo esto repentino del comienzo, lo propio del salto desde lo inmediato, no excluye sino precisamente incluye que el comienzo se preparaba disimuladamente mucho tiempo antes.

El comienzo contiene ya oculto el final, el auténtico comienzo no es jamás lo que de comienzo tiene lo primitivo, lo primitivo carece de futuro porque no tiene el salto y el vuelo que ofrenda y funda. No es capaz de dar de sí más, porque no contiene otra cosa que lo que aprisiona. El arte es también instauración en su esencia histórica. Es instauración histórica no solo en el sentido de una historia de los tiempos, sino que es historia en un sentido esencial de que la funda en la significación señalada. Lo que significa la palabra origen es que algo brota en un salto que funda.

En la obra de de Chirico hay un verdadero comienzo, abre un nuevo mundo, pero este comienzo se preparaba desde el fallecimiento de su padre, el salto del comienzo que aparece en 1910 instauro una iconología de la soledad, del desasosiego y la incertidumbre, instala la significación en el arte de lo que el hombre trágicamente ira a experimentar con el desarrollo del siglo.

Bibliografía consultada

- Allouch, Jean (1996) *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Buenos Aires: Ed. Edelp.
- Amigo, Silvia. (1999) *Clínica de los fracasos del fantasma*. Rosario. Ed. Homo Sapiens.
- Aries, Ph . y Duby , G. (direct) (1991). *Historia de la vida privada* . Madrid: Taurus.
- Arnheim, Rudolf. (1969). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Edit EUDEBA. (P.) 243/245.
- Braunstein, Nestor (1991). *Goce*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores , S.A de C.V.
- Bauab de Dreizzen, Adriana.(2001 *Los tiempos del duelo*. Rosario: Ed. Homo Sapiens.
- Bense, Maw. (1957) *Estética*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Biemel, Walter. (1973) *Análisis filosóficos de arte del presente*. Buenos Aires. Ed. Sur
- Briganti, G. (1979). *Introducción a la pintura metafísica*, Venecia, (p.25) (citado por M. Calvesi, pag 20 de la ob.cit.)
- Borras, G. M. (1996). *Teoría del arte en Historia del arte*. Madrid. Conocer el arte.
- Brotton, Jerry. (2004). *El bazar del Renacimiento*. Buenos Aires. Paidós.
- Calvesi, Mauricio (1990). *La metafísica esclarecida. De de Chirico a Carrá, de Morandi a Sabinio* Madrid: Ediciones Visor.
- Cancina, Pura (1992) *El dolor de existir y la melancolía* Rosario: Ed. Homo Sapiens.
- Carra, Carlo: (1999) *Pintura metafísica*. Barcelona. El Acantilado.
- Centro Cultural Borges (2000). *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Giorgio de Chirico Metafísica del tiempo*. Chile: Ediciones Xavier Verstraeten..
- Clair, Jean (1999) *Malinconia*. Madrid: Ediciones Visor
- Courthion, Pierre. (1991). *Simbolismo y "nabies"* en Del simbolismo al Fauvismo. Barcelona: Editorial Salvat.
- De Chirico, Giorgio (1995). *Una pintura metafísica*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- De Chirico, Giorgio: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Colección de Arquitectura. España: Murcia editorial.
- Manuscrito B, "meditaciones de un pintor". (Citado por Maurizio Calvesi) op. Cit. Pág.24
- *Brevis pro plástica oratio* (1990) en de Chirico "Sobre el arte metafísico y otros escritos" Valencia: Colección de Arquitectura.
- De Rougemont. (1979) D: *El amor y occidente*. Mexico: Cairos.
- Didier-Weill, A. y otros: (1988) *El objeto del arte -Incidencias freudianas-* Buenos Aires. Nueva Visión.
- Ducrot , O . y Todorov , T (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Mexico: Siglo Veintiuno,
- Ferrater Mora , J (1979): *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S : Obras completas (1976) "*El chiste y su Relación con lo inconciente*", Buenos Aires: Amorrortu Editorial. Vol. 8.

- Obras completas (1976). **El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 9,
- Obras completas (1976) - **"Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci"**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol 11
- Obras Completas (1976). - **"Personajes psicopáticos en el escenario"**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol 7.
- Obras completas (1976) - **"Tótem y Tabú"**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 13,
- Obras completas (1976). - **"El Moisés de Miguel Angel"** Buenos Aires Amorrortu Editores. Vol 13
- Obras completas (1976). - **"Pulsiones y destinos de pulsión"**. Buenos Aires Amorrortu Editores. Vol. 14
- Obras completas (1976). - **"Mas allá del principio del placer"**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 18,
- Obras Completas (1976). - **"El malestar en la cultura"**, Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol 21,
- Obras Completas (1976). **"Sobre la conquista del fuego"**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol 22
- Obras Completas (1976). - **"Moisés y la religión monoteísta"**. Buenos Aires: Amorrortu Editores Vol. 23
- Obras Completas (1976) - **Duelo y Melancolía**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 24
- Obras Completas (1976) - **De guerra y muerte**. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Vol. 14
- Obras Completas (1976) - **La transitoriedad**. Buenos Aires: Amorrortu Editores Vol. 14
- Furió, Vinenç. (2000) **Sociología del arte**. Madrid. Ediciones Cátedra.
- García Canclini, Néstor (2001). **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Amorrortu Editores Ed. Paidós. Edición actualizada
- Geertz, Clifford. (S/F) **La interpretación de las culturas**. Madrid: Editorial Gedisa
- Gimferrer, Pere (1988) **De Chirico**. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Gombrich, E. H. (1997) **Gombrich Esencial**. Madrid: Editorial Debate.
- Gombrich, E. H.; Hochberg, J y Black, M. : (1983) **Arte, percepción y realidad**. Barcelona. Editorial Paidós.
- Harris Marvin, (2004) **Introducción a la antropología general**. Madrid. Alianza Editorial.
- Huot, Hervé. (1987) **Del sujeto en la imagen- Una teoría del ojo en la obra de Freud-Buenos Aires. Nueva Visión.**
- Walter Hess (1956). **Documentos para la comprensión del arte moderno**. Carta de 1914, reproducida en Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 1928. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- Heidegger, Martin. (1988). **Arte y Poesía**. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Klibansky, Raymond. Panofsky, Edwin. Saxl Fritz. (1991) **Saturno y la melancolía**. Madrid. Alianza Editorial.
- Lacan, J (1962/3) **El deseo y su interpretación**. Sem. 5, versión inédita .

- Lacan, J. (1988) Seminario 7: "**La ética del Psicoanálisis**". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1979) "**La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud**". En Escritos I. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Lacan, J. (1979) "**La significación del falo**". En Escritos I. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Lacan, J. (1979). "**De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis**". En Escritos II. Buenos Aires. Siglo veintiuno
- Lacan, J. (1979). "**Kant con Sade**". En Escritos II. Buenos Aires Siglo veintiuno.
- Lacan, J. (1977). "**Los cuatro principios fundamentales del Psicoanálisis**" En Sem. XI, España: Barral Editores.
- Lacan, J. (1994). **La relación de objeto**. Buenos Aires: Paidós editorial..
- Lacan, J. (1990). **La ética del psicoanálisis**. Buenos Aires: Ed Paidós.
- Lacan, J (1962/3)- "**La angustia**" inédito.
- Lacan, J. (1981) "**Aún**". Buenos Aires: Paidós Editorial.
- Laplanche, J. (1973). **Vida y muerte en Psicoanálisis**. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Laplanche, J. (1987). **La sublimación, Problemáticas III**. Buenos Aires Amorrortu Editores.
- Le Poulichet, Sylvie: (1996) **El arte de vivir en peligro- del desamparo a la creación-** Buenos Aires. Nueva visión.
- López Blázquez, Manuel. (1995) **Odilon Redon**. Madrid: Globus.
- Masotta, Oscar: (2000) **Lecturas críticas**. Buenos Aires. Atuel.
- Minemura, Toshiaki: (2000) **A la luz de Ariadna dormida**. En de Chirico, metafísica del tiempo. Chile. Centro Cultural Borges. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. . Ediciones Xavier Verstraeten.
- Nasio, Juan David. (2001). **Los gritos del cuerpo**. Buenos Aires. Paidós.
- Nietzsche, Federico. (2000). **Ecce Homo**. Buenos Aires. Bureau Editor.
- Oliveras, Elena. (1993). **La metáfora en el arte**. Buenos Aires. Editorial Almagesto.
- Panofsky, Edwin. (1993). **El significado de las artes visuales**. Madrid. Alianza Forma
- Pulice, Gabriel; Manson, Federico; Zelis, Oscar. 2000. **Investigación <> psicoanálisis. De Sherlock Holmes, Peirce y Dupin a la experiencia freudiana**. Buenos Aires. Letra Viva editorial.
- Read, Herbert: (1995). **Diccionario del arte y los artistas**. Barcelona. Ediciones Destino S.A.
- Rossi, Ino y O'Higgins, Edward. (S/F) **Teorías de la Cultura y Métodos Antropológicos**. Editorial Anagrama.
- Saenz, Olga. (1990) **Giorgio de Chirico y la pintura metafísica**. Mexico D.F. Universidad Autónoma de Mexico.
- Sarnago Elena. **La perspectiva en la pintura italiana del quattrocento**. Clio. Universidad Autónoma de México. (1990). "**Giorgio de Chirico y la pintura metafísica**" en "Giorgio de Chirico: creador de la pintura metafísica. Mexico DF.
- Tarabukin, Nicolai: (1977) **El último cuadro**. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. S.A.
- Vallier, Dora: (1987) **El arte por dentro**. México. Fondo de cultura económica.
- Weisse, C: (1991). "**El amor cortés, una poética de la sublimación**". Revista de Psicoanálisis . Pág. 547. Tomo XLVIII, N 3.

Weisse, Carlos. **-Poética y psicoanálisis**, Trabajo presentado en la A.P.A. Biblioteca de la A.P.A. Buenos Aires

Weisse, Carlos (1987) **La Venus de las pieles o la novela del masoquista**, Trabajo presentado en la A.P.A., Biblioteca de la A.P.A.

Wind, Edgar. (1980). **Los misterios paganos del Renacimiento**. Madrid. Alianza Forma.

Lacan, J. (1979) "La instancia de la letra" En Escritos II. Buenos Aires. Siglo Veintiuno

Lacan, J. (1979) "Kant con Sade" En Escritos II. Buenos Aires. Siglo Veintiuno

Lacan, J. (1977) "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis" En Escritos I. Buenos Aires. Siglo Veintiuno

Lacan, J. (1994) "La relación de objeto" Buenos Aires. Paidós

Lacan, J. (1990) "La ética del psicoanálisis" Buenos Aires. Ed. Paidós

Lacan, J. (1981) "La angustia" Buenos Aires. Paidós

Lacan, J. (1981) "Amitié" Buenos Aires. Paidós

Laplanche, J. (1973) "Vida y muerte en psicoanálisis" Buenos Aires. Amorrortu Editores

Laplanche, J. (1987) "La sublimación" Prometeicas III. Buenos Aires. Amorrortu Editores

Le Pouchet, Sylvie (1987) "El arte de vivir en peligro: del desamparo a la creación" Buenos Aires. Nueva visión

López Blázquez, Manuel (1988) "Oración Redon" Madrid. Grijalbo

Masotta, Oscar (2000) "Lecturas críticas" Buenos Aires. Ariel

Murphy, Thomas (2000) "A la luz de Anatole Bonnard" En de Chirico, "Estética del tiempo" Ginebra. Centro Cultural Bonnard. Fundación Giorgio e Ita de Chirico

Ortiz, Edoardo y Xavier Verastegui (2001) "Los gritos del tiempo" Buenos Aires. Paidós

Nietzsche, Federico (2000) "Ética Homo" Buenos Aires. Buenos Editor

Olivares, Elena (1997) "La metáfora en el arte" Buenos Aires. Eudora

Almagro, J. (1997) "El significado de las artes visuales" Madrid. Alianza

Panofsky, Edwin (1997) "El significado de las artes visuales" Madrid. Alianza

Pulice, Gabriel, Manson, Federico, Zola, Oscar (2000) "Investigación en psicoanálisis" De Sigmund Freud. Freud y Duján a la experiencia freudiana. Buenos Aires. Letra Viva editorial

Reid, Herbert (1995) "Diccionario del arte y los artistas" Barcelona. Ediciones Destino S.A.

Rodriguez y O'Higgins, Edward (SIF) "Teoría de la Cultura y Mitos de la Cultura" Editorial Anagrama

Saenz, O. (1997) "Giorgio de Chirico y la pintura metafísica" México. D.F. Universidad Autónoma de México

Saenz, O. (1997) "La perspectiva en la pintura italiana del quattrocento" D.F. Universidad Autónoma de México (1997) "Giorgio de Chirico y la pintura metafísica" en "Giorgio de Chirico: ensayo de la pintura metafísica" México. D.F. Tardulkin, Nicolás (1977) "El último cuadro" Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.A.

Vallier, Doris (1987) "El arte por dentro" México. Fondo de cultura económica

Weisse, C. (1997) "El amor ciego, una poética de la sublimación" Revista de Psicoanálisis. Pág. 244. Tomo XLVII, N.º 3