

DE CHIRICO Y LOS LIMITES DE LA MODERNIDAD

Tomás Llorens

Se puede asegurar, sin miedo a equivocarse mucho, que la corriente de interés que despierta hoy la obra de De Chirico responde a un clima de revisión de los conceptos asociados tradicionalmente a la imagen *canónica* del arte moderno. El síntoma más reciente de este interés es la importante exposición monográfica de Nueva York, Munich y París (1983). El hecho de que la exposición la haya organizado el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, institución depositaria de la versión más ortodoxa de aquella imagen del arte moderno, añade un interés polémico especial al debate.

Durante más de cincuenta años —a partir de su ruptura con los surrealistas alrededor de 1925— De Chirico ha sido causa permanente de irritación para los historiadores ortodoxos del arte moderno. Desde el punto de vista de esta historiografía es posible explicar el retorno al realismo figurativo y al clasicismo de un artista como Picasso durante los años veinte como una desviación pasajera, atribuible, al menos en parte, a circunstancias personales. Si es imposible calificar la desviación de pasajera, como en el caso de Dérain, se la puede tomar como prueba de que el artista, aunque relacionado durante un tiempo con la vanguardia, no había formado parte realmente de su núcleo más dinámico. Pero ya en el caso de Dalí este tipo de explicaciones resulta insuficiente, no sólo porque es imposible atenuar la intimidad de su asociación con la vanguardia canónica durante la primera parte de su carrera, sino porque su separación posterior tomó la forma de unos ataques demasiado explícitos y demasiado frecuentes. Lo que se puede disimular en otros casos como desviación temporal o como marginación, hay que confrontarlo en este caso a una amenaza explícita.

El caso de De Chirico, pareciéndose en muchos aspectos al de Dalí, plantea problemas todavía más graves a la historiografía ortodoxa del arte moderno. Dalí apenas había comenzado a pintar cuando ya el artista italiano iniciaba su campaña antimoderna, y precisamente en unos años en los que, según el modelo canónico, el arte moderno alcanzaba en París su grado más alto de densidad y de consolidación histórica. Por aquellos años, De Chirico comenzó a pintar en un estilo que imitaba deliberadamente el lenguaje pictórico del Renacimiento italiano —a partir del siglo XVII, decía, el arte de pintar había entrado en un largo período de decadencia y la pintura moderna era el escalón último y más bajo—. Por otra parte, su colaboración con el Régimen Fascista y con las instituciones académicas italianas y europeas ofendía directamente la sensibilidad política y moral de los círculos vanguardistas. Y, después de la guerra, De Chirico mantuvo las heridas abiertas con una beligerancia cada vez más activa. Llegó incluso a declarar falso uno de los cuadros de su primer período, que se encontraba en la colección del MOMA —a pesar de que había pruebas documentales de su autenticidad—, mientras él mismo hacía copias literales de otros cuadros similares, falsificando a veces las fechas y vendiéndolos como *originales*.

Y sin embargo éste era el mismo artista que, habiendo llegado a París hacia el otoño de 1911, alcanzó en un par de años un éxito superior al que habían tenido los Futuristas; superior, de hecho, al de cualquier otro extranjero —descontando a Picasso, a quien se consideraba, de todas maneras, más francés que otra cosa—. En los artículos y crónicas que Apollinaire escribió desde principios de 1913 hasta el comienzo de la Guerra se puede seguir su entusiasmo creciente por el nuevo genio. Hay que pensar que estos escritos fueron la causa principal de que los Surrealistas atribuyesen a De Chirico, como pintor, un papel similar al que habían atribuido a Apollinaire como poeta: el de ser su precursor y profeta más importante. Naturalmente, pronto se dieron cuenta de que la obra pintada por De Chirico en Italia desde principios de los años veinte tenía un carácter totalmente diferente y era incompatible con esta denominación. Considerándolo en su conjunto, era pues natural que el MOMA, que ha identificado siempre el París del primer tercio de siglo y, en particular, el círculo de Apollinaire con la cuna de la vanguardia, adquiriese una colección importante de obras de De Chirico, y prácticamente inevitable que para esta famosa institución americana la vida artística de De Chirico quedase reducida, más o menos, a los diez primeros años de su carrera.

La exposición organizada por el MOMA y seleccionada por su Director de Pintura y Escultura, W. Rubin¹, si bien ha roto de

¹ W. RUBIN (ed.), *De Chirico*, New York, The Museum of Modern Art, pág. 7.

alguna manera esta línea programática, incluyendo un pequeño número de obras del segundo período de De Chirico, no representa en realidad ningún cambio en lo que respecta a los criterios que lo **inspiraban**.

La actitud del MOMA hacia De Chirico responde a unos principios generales que inspiran su interpretación del arte moderno y que pueden resumirse en los siguientes puntos:

— El arte moderno es el resultado de un desarrollo estilístico que puede describirse como una progresión lineal del «naturalismo» a la abstracción.

— Esta progresión representa una ruptura radical con el clasicismo.

— Esa ruptura responde a una necesidad histórica ineludible.

En la interdependencia de estos tres principios, el segundo (el que afirma la incompatibilidad entre clasicismo y arte moderno) desempeña un papel central: para la historiografía canónica del arte moderno, la esencia del clasicismo habría sido estilísticamente la voluntad de una representación figurativa *naturalista* y pragmáticamente la fe (predarwiniana) en más normas dotadas de validez suprahistórica ².

Es interesante ver cómo esta interdependencia estructuró, en negativo, la trama argumental de otra exposición reciente. Me refiero a **Les Réalismes: 1919-1939**, organizada por el Centro Georges Pompidou hacia finales de 1980, y planteada con una intención revisionista evidente contra la interpretación ortodoxa de la trayectoria del arte moderno. Centrada en un período cronológico que esta interpretación explica escasamente (sobre todo en lo que respecta a los años treinta), la exposición demostraba la importancia que las corrientes realistas habían tenido durante este período, y también mostraba, en particular, el hecho de que muchos artistas, que habían jugado un papel importante en el desarrollo de las primeras vanguardias, se habían decantado posteriormente por una pintura figurativa, realista y clasicista. Está claro que todo esto ponía en cuestión el primero de los tres principios a los que me he referido antes.

Por otra parte, la exposición se proponía, según escribía Jean Clair ³, su principal inspirador, atacar la interpretación que con-

² La supuesta equivalencia entre clasicismo, figuración, realismo y «naturalismo ilusionista» es uno de los aspectos en los que la historiografía canónica del arte moderno demuestra más claramente sus confusiones conceptuales. Comporta una increíble *ignoratio elenchi* de los términos de los debates artísticos, tal como se desarrollaron en la «tradición clásica» desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

³ JEAN CLAIR, «Données d'un problème», en *Les Réalismes: 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pág. 9.

figura la historia del arte del siglo XX como una secuencia de *saltos desde la cresta de una ola a la cresta de la siguiente*; un punto de vista que implica una *interpretación ideológica: no sólo la de que la vanguardia tiene una historia, sino la de que es la Historia*⁴. *Aislar* —continuaba escribiendo Clair— *del trasfondo continuo que es la creación artística las unidades discretas y discontinuas que consideramos innovaciones, y disponerlas a posteriori, como si formasen una línea continua, equivale a llevar a término una reconstrucción, que, queriendo purificar estas innovaciones de las regresiones, las resistencias y los rappels à l'ordre que inevitablemente los acompañan, les priva al mismo tiempo de su status y de su función histórica como innovaciones.*

Habiendo cuestionado pues, de esta manera, el primero y el último de los principios de la historiografía canónica del arte moderno, era natural que el propósito principal de la exposición fuera el de explorar las muchas y variadas maneras de interferencia y de contagio mutuo entre los ideales del clasicismo y de la modernidad.

Para los organizadores de **Les Réalismes: 1919-1939**, y particularmente para Jean Clair, De Chirico era un ejemplo clave. El texto más importante del catálogo era un ensayo de Clair que llevaba el título de *Metafísica et Unheimlichkeit*⁵. Clair hacía notar una serie de paralelismos entre un texto de De Chirico —*Sull'Arte Metafisica*— y otro de Freud —*Das Unheimliche*— publicados ambos en el año 1919. Los dos autores describen en términos muy parecidos un mismo tipo de experiencia psicológica: el sentimiento que impregna una situación, aparentemente familiar y tranquilizadora —Freud habla de un paseo, bajo el sol de mediodía, por las calles tranquilas de una pequeña ciudad italiana (y la coincidencia es más significativa por el hecho de que Freud entonces probablemente nunca hubiera oído hablar de De Chirico)— cuando, de repente, se nos revela amenazadoramente enigmática y ajena. Tanto De Chirico, en su texto, como Freud, atribuyen el origen de este sentimiento a un mismo mecanismo psicológico: un borrarse los vínculos que la memoria y el hábito establecen entre las cosas que se nos presentan como coexistiendo en una situación familiar. Y los dos lo reconocen como un fenómeno típicamente moderno, una consecuencia de la erosión del orden por el que la Cultura (la cultura clásica) establecía el mundo como la

⁴ Como la noción de vanguardia contiene en su núcleo la idea de una ruptura radical con la historia, está claro que la conciencia vanguardista es incompatible con la conciencia histórica. En la medida en que puede ser objeto de representación, esta «historia» de una vanguardia, privada ella misma de conciencia histórica, no sería diferente de la «historia natural». De hecho, la historiografía canónica del arte moderno da siempre la impresión de ser «historia natural».

⁵ En *Les Réalismes...*, cit., págs. 26-34.

casa o el hogar del hombre —**Heimat** es el término que Freud emplea.

Así, el clasicismo de los años 20, impregnado de este sentimiento de **Unheimlichkeit** —el miedo, la inquietud específica en este caso, que el hombre moderno experimenta al no sentirse ya en el mundo como en su casa—, representaría una continuación, bajo otra forma, del mismo espíritu que había inspirado a la vanguardia durante los años de la preguerra. Comportaría un rechazo similar (quizá más conclusivo; en cualquier caso más frío) a hablar con la voz de los **idola fori** de la sociedad moderna. Y el retorno estilístico a la figuración visual de los años veinte habría tenido un significado totalmente opuesto al que había tenido la figuración para el realismo del siglo XIX: en lugar de suponer la afirmación de la naturaleza contra los esquemas de la cultura, como un conjunto de esquemas y de tipos ideales, contra la evanescencia fenoménica de la naturaleza. Finalmente, al hacer esta inversión, habría traído al primer plano de la conciencia artística el carácter arbitrario y problemático de los vínculos referenciales que relacionan las imágenes pictóricas con sus **denotata** visuales —unos vínculos que la tradición realista consideraba naturales e incuestionables.

De Chirico, que, después de haber tenido un rol en la vanguardia parisina, se convirtió, al desplazarse a Italia, en inspirador de movimientos como **Valori Plastici** y **Novecentismo**, ilustraría, según Clair, esta continuidad profunda entre la vanguardia y el clasicismo de los años veinte. Se podría ver, por ejemplo, los cuadros de su primer período como paisajes urbanos, pintados con el mismo espíritu que había de presidir más tarde sus paisajes neoclásicos, o las figuras humanas de su período neoclásico, como envueltos por el mismo aura de alejamiento y de mito que había caracterizado los maniqués de sus primeros cuadros.

Está claro que Clair, avalando de esta manera la opinión del mismo De Chirico, que había explicado siempre el desarrollo de su pintura como un progreso continuo sin hacer distinción de períodos, se opone diametralmente a la opinión tradicional del MOMA. Soby, por ejemplo, autor de la que pasa todavía generalmente por ser la mejor monografía sobre De Chirico, consideraba la obra de su primer período como una aportación original y valiosa al arte moderno, aunque alejada —a pesar de su influencia posterior sobre los Surrealistas— de las principales corrientes estilísticas de la modernidad; a este momento creativo de De Chirico le habría sido seguido, según Soby, un largo segundo período durante el cual la capacidad poética e innovadora del artista habría ido degenerando progresivamente.

Hay que decir que la bibliografía reciente tiende a cuestionar esta interpretación de Soby, especialmente en lo que respecta a su primera parte. Wieland Schmied ha demostrado, por ejemplo, que, además de la influencia conocida sobre los Surrealistas, hay que tener en cuenta también otra influencia, anterior y muy determinante, de De Chirico sobre las corrientes realistas alemanas de los años veinte ⁶. Y Fagiolo dell'Arco ha demostrado, sobre la base de nuevos datos biográficos y de un análisis de los temas iconográficos de la obra de su primer período, la intimidad del artista italiano con el círculo artístico de Apollinaire ⁷. Durante el año 1914 al menos, el arte de De Chirico era probablemente el que mejor encajaba con la sensibilidad y el gusto del poeta francés.

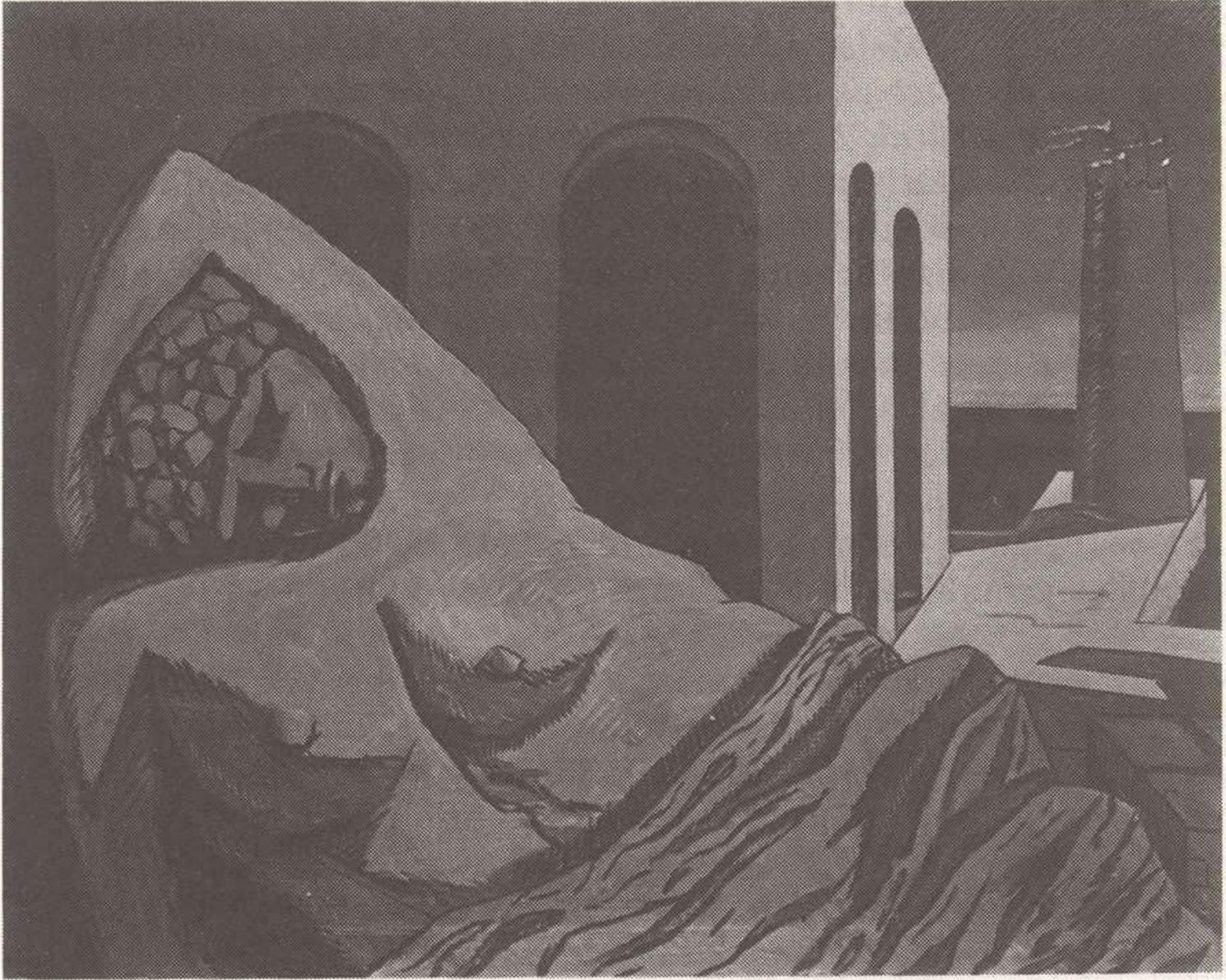
Rubin, aunque mantiene el tradicional juicio negativo sobre el segundo De Chirico, acepta la importancia de sus conexiones con la vanguardia durante el primer período. Se diría incluso que va más lejos que la bibliografía reciente, pues no se limita a tratar estas conexiones en el terreno iconográfico y temático, sino que las analiza también en términos de estilo ⁸. Hay que subrayar que en este punto su análisis se opone a una larga tradición crítica que había venido viendo en las obras del primer De Chirico un retorno a la perspectiva; para Rubin más que de un retorno había que hablar de un ataque, o de un programa de destrucción de la perspectiva. El historiador americano analiza algunos ejemplos concretos y muestra cómo De Chirico multiplica los puntos de fuga, dispersándolos por arriba y por debajo de la línea del horizonte y creando así una multiplicidad laberíntica de sugerencias espaciales míticamente incompatibles. (I11.1)

Sobre la base de esta argumentación, Rubin identifica en las obras del primer De Chirico las mismas tendencias estilísticas que caracterizaron la primera fase del arte moderno. En una investigación contemporánea y convergente con la de los pintores cubistas, el artista italiano habría desarrollado unos principios compositivos inspirados en la **manera** del collage y opuestos a los principios clásicos de composición jerárquica. Este desarrollo lo habría llevado a acentuar el carácter bidimensional de la superficie del cuadro, oponiéndolo, también en eso, a la tradición clásica, que concebía la superficie del cuadro como una ventana trans-

⁶ W. SCHMIED, «L'Histoire d'une influence: "Pittura Metafisica" et "Nouvelle Objectivité"», en «Les Réalismes...», cit., págs. 20-23; y *De Chirico and the Realism of the Twenties*, en W. Rubin (ed.), op. cit., págs. 101-109.

⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO, «De Chirico in Paris, 1911-1915», en W. Rubin (ed.), op. cit., págs. 11-34.

⁸ La temática del primer De Chirico, escribe Rubin, deriva básicamente de la poética del simbolismo, y «no habría bastado, por sí misma, para dar a De Chirico el lugar importante que ocupa en el arte del siglo XX». Vid. «De Chirico and Modernism», en W. Rubin (ed.), op. cit., pág. 57.



Giorgio de Chirico, *La estatua silenciosa*, 1913.

parente, abierta a un ilusorio espacio en profundidad. Finalmente, Rubin examina el contraste entre el primer De Chirico y la tradición clásica en lo que respecta a las técnicas de iluminación y de modelado. Para la doctrina clásica, estas técnicas eran complementarias de la perspectiva y su función era la de reforzar la impresión ilusoria de profundidad espacial. De Chirico había subvertido las convenciones del modelado clásico, utilizando procedimientos que, además de acentuar todavía más el carácter plano de la superficie pictórica, daban a los cuerpos representados —edificios, estatuas, etc.— una ingravidez fundamentalmente anticlásica y que es una de las características más notables de los cuadros de su primer período.

Las conclusiones implícitas y explícitas del análisis de Rubin constituyen un notable **tour de force**. Aun aceptando la tesis *revisionista* en lo que atañe a las relaciones entre el primer De Chirico y la vanguardia, el historiador americano acaba encontrando argumentos nuevos para condenar, siguiendo la tradición de la historiografía *ortodoxa*, sus obras posteriores. El retorno del artista a las técnicas de modelado y a la perspectiva convencional demostrarían precisamente que había roto con sus anteriores posiciones estilísticamente *revolucionarias*. Para Rubin, esta ruptura entre el primero y el segundo De Chirico hay que atribuirla a

*una pérdida de poesía concomitante con la revolución de una crisis psicológica, la malaise y la neurastenia que caracterizaban el estado mental y poético de sus comienzos los superó, al menos en parte, gracias a la seguridad psicológica que adquirió comprometiéndose con el conservadurismo y la tradición*⁹. De este modo, explicándola como un incidente biográfico, el historiador americano quita de hecho toda significación histórica general a la evolución de De Chirico y aunque Rubin no la desarrolla explícitamente, una de las conclusiones más importantes de su análisis es la confirmación suplementaria del modelo que hace del arte moderno una *revolución estilística*, por como incluso la pintura del primer De Chirico, considerada hasta ahora como un caso aislado o excepcional, se revela en definitiva sometida ella también a los principios formales generales del nuevo estilo.

Hay que decir que, al menos en algunos puntos, el análisis formal de Rubin es obviamente erróneo. Por ejemplo, para ilustrar su tesis de que la técnica de sombreado de De Chirico se opone a la técnica del modelado clásico, Rubin hace referencia a la torre que se ve al fondo del cuadro **L'Estatua Silenciosa (I11.1)**, y comenta: *a la parte de la izquierda, oscurecida por el modo en que se encuentra en la sombra, y justamente donde habría de ser más oscura, una línea de trazos blancos subvierte la rotundidad de la forma, atrayendo ópticamente hacia adelante y hacia la superficie del cuadro el volumen que habría de girar en profundidad*¹⁰. Este efecto óptico existe solamente en la fantasía de Rubin. Los trazos blancos —ópticamente una franja vertical brillando que interrumpe el oscurecimiento gradual de la superficie de la torre— representan sin más la incidencia de una fuente secundaria de iluminación —probablemente la fachada invisible del edificio que se encuentra a la izquierda— sobre el cuerpo de la torre. De hecho, reforzar el modelado de los volúmenes convexos, particularmente si son cilíndricos, con la ayuda de fuentes secundarias de iluminación (casi siempre invisibles) es uno de los recursos técnicos más convencionales de la tradición clásica.

Queda el hecho, y es un punto por debatir aparte, de que De Chirico representa en este caso la luz reflejada mediante una franja vertical y estrecha de trazos blancos oblicuos. Este recurso, obviamente arbitrario y caligráfico, parece oponerse al que Rubin denomina una técnica ilusionista de modelado. Pero el examen de la *pintura clásica* —por ejemplo y en lo que se refiere a este punto, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Hals...— confirma que las luces reflejadas se presentaban casi siempre por medio de pinceladas arbitrarias y caligráficas, que rompían el modelado y ha-

⁹ *Ibid.*, pág. 72.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 60.

cían *vibrar* un punto o una línea particular del volumen. Hay diferencias importantes, hay que reconocerlo, entre los trazos oblicuos de De Chirico y las pinceladas caligráficas de los viejos maestros. El problema es el de decidir si no se trata simplemente de diferencias graduales, y, sobre todo, el de como evaluar su significación histórica ¹¹.

Es verdad que el principio de la mimesis era uno de los principios fundamentales de la tradición clásica, pero los defensores de la versión canónica que hace del arte moderno una revolución estilística se hacen a menudo ideas demasiado simplistas sobre lo que este principio de mimesis implicaba en términos de estilo y de técnica pictórica. Pensando, por ejemplo, en las técnicas de modelado y de iluminación, las diferencias entre las obras de Antonello y las de la última época de Tiziano son considerables; y sin embargo estos dos artistas están ligados por la línea continua de una tradición técnica y estilística muy concreta en la que sería muy difícil encontrar un punto definido de ruptura radical.

Refiriéndose a los pechos de Ariadna en **L'Estatua Silenciosa**, Rubin encuentra un síntoma de la modernidad de De Chirico en la *sustitución del modelado (la técnica de producir la ilusión de una superficie curva) por un simple sombreado (la técnica de articular un volumen por medio de superficies planas)*. Pero en las figuras de un epítome tan señalado de clasicismo como por ejemplo Poussin, el volumen viene representado a menudo con la técnica que Rubin describe como *articulación de superficies planas*, y no por el **sfumato** que solían practicar, antes que él, Leonardo, y después Reynolds. Y por hablar de un contexto histórico más próximo a la primera época de De Chirico, se puede señalar un contraste similar entre la articulación por superficies planas, característica de la técnica de un *clasicista*, como Puvis de Chavannes, y el modelado gradual de superficies curvas de un *moderno*, como Renoir.

Se podrían hacer objeciones similares al argumento principal del historiador americano, el tratamiento de la perspectiva en el primer De Chirico. Tampoco en lo que respecta a la representación perspectivista del espacio pictórico es lícito reducir la tradición clásica, como lo hace Rubin, a un sistema técnico unitario, ni hablar de grados de representación ilusionista como si fuera posible disponerlos en una escala continua. La pintura de

¹¹ Hay que tener presente que, en el contexto del argumento general de Rubin, estas diferencias toman el valor de síntomas decisivos de la «gran ruptura» que separa a la pintura clásica (siglos XV-XIX) de la pintura moderna (a partir del comienzo del siglo XX). Me parece que la propuesta es obviamente inaceptable —y la periodización.

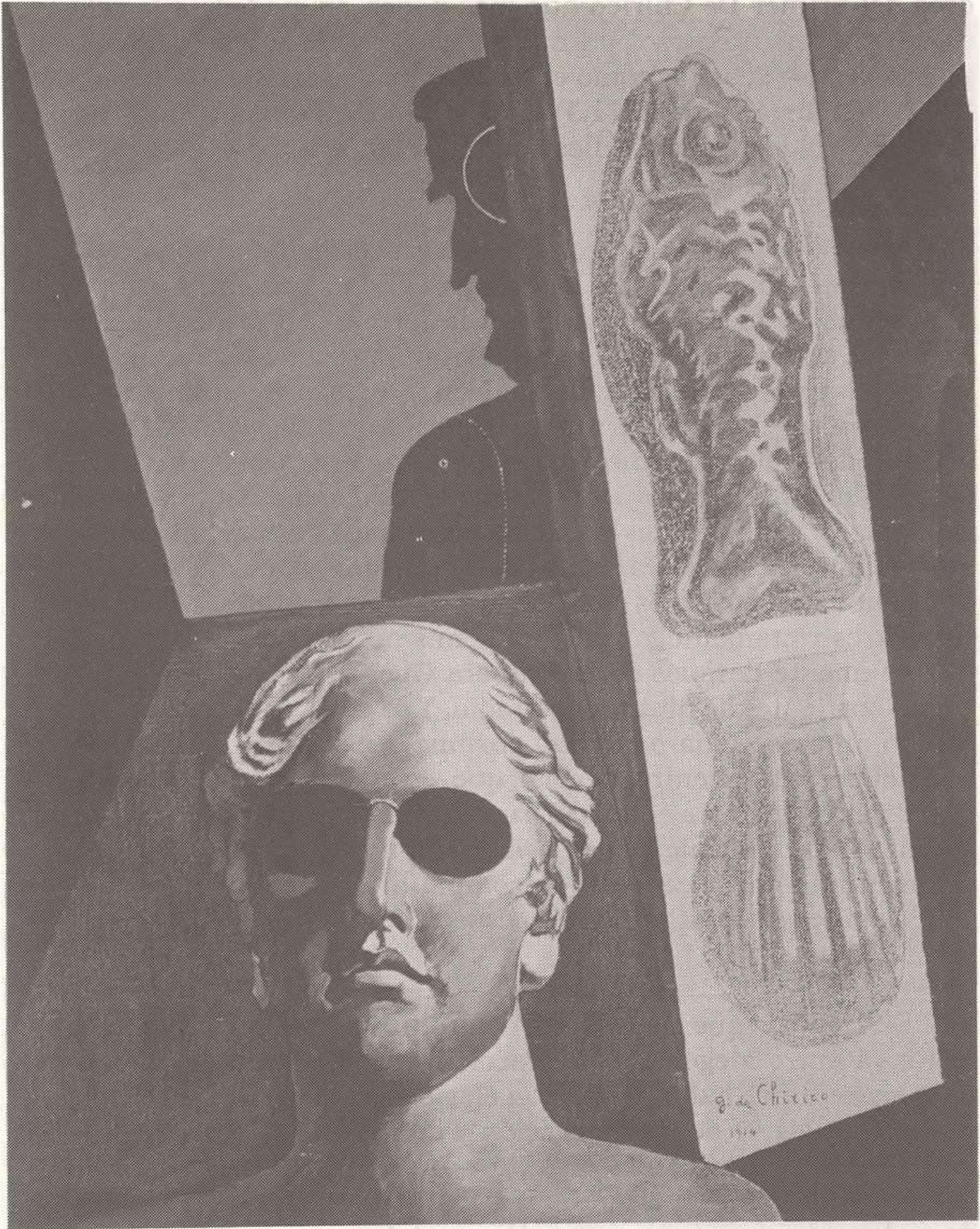
la tradición clásica hacía uso de recursos técnicos diferentes para la consecución de efectos estéticos diferentes. Por ejemplo, el viejo artificio —medieval en su origen— de la construcción bifocal, que De Chirico emplea a menudo con tal de impartir una teatralidad característica a sus composiciones arquitectónicas, lo habían empleado a menudo los pintores barrocos para obtener efectos también más o menos teatrales. Y en lo que se refiere a construcciones complejas y fuera de la regla, es dudoso que De Chirico haya imaginado nunca unos efectos de ambigüedad espacial tan intensos como los de El Greco, o los de Bonnard, en sus composiciones de gran formato, por poner otra vez un ejemplo históricamente más próximo —y calificado usualmente por la historiografía canónica como una excepción, casi perversa, de los principios estilísticos del arte moderno.

Si en lo concerniente a criterios formales, como por ejemplo el modelado o la iluminación, la obra del primer De Chirico, comparada con su contexto histórico (como el Cubismo en París o el Expresionismo en Alemania), da una impresión más bien *clasicista* (y es al fin y al cabo la impresión que parece haber dado a sus contemporáneos), el análisis de Rubin parece más convincente cuando contrasta el principio clásico de composición jerárquica con la disposición del tipo collage que caracteriza a los cuadros de la primera época del pintor italiano. Tomando el término en un sentido muy general parece plausible afirmar que este tipo de composición constituyó, en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, la ruptura más típicamente moderna y más fundamental con respecto a la tradición clásica ¹².

Una composición a la manera de collage comportaba la fragmentación de la unidad del espacio pictórico. Por eso parece plausible pensar que esta manera contribuyó a aquella conciencia del carácter bidimensional de la superficie pictórica en la que los historiadores ortodoxos ven el principio estilístico fundamental del arte moderno. Pero más allá de estas consideraciones formales hay que decir también que el uso del principio del collage en el arte de comienzos de nuestro siglo respondía a la búsqueda de unos efectos de *dépaysement* no muy diferentes de los que habían predicado las poéticas simbolistas de finales del siglo anterior ¹³. Y el *dépaysement*, más que una cuestión de forma, es una cuestión de contenido.

¹² El paralelismo entre el principio de collage en las artes visuales y el del montaje en cine es obvio. Procedimientos técnicos similares aparecen en el terreno de la creación literaria. El caso de los formalistas rusos es el más notorio, pero se podría pensar también en algunos escritores franceses próximos a los círculos de la vanguardia pictórica, como por ejemplo Blaise Cendrars.

¹³ Rubin señala también esta relación respecto al primer De Chirico. Vid. supra, nota 8.



Giorgio de Chirico, *Retrato de Guillaume Apollinaire*, 1914.

Se puede hacer una observación de tipo más general todavía. Se puede decir que una manera alegórica de concebir el contenido o la temática del cuadro comporta siempre, en lo que se refiere a la forma pictórica, una sintaxis espacial que responde más o menos a la manera del collage. No es una simple coincidencia accidental el hecho de que los pintores manieristas, que trataban siempre alegóricamente los temas religiosos o políticos de sus cuadros, inventaran también un amplio repertorio de recursos técnicos que producían un efecto de distorsión y de fragmentación del espacio pictórico. Y se puede observar que los cua-

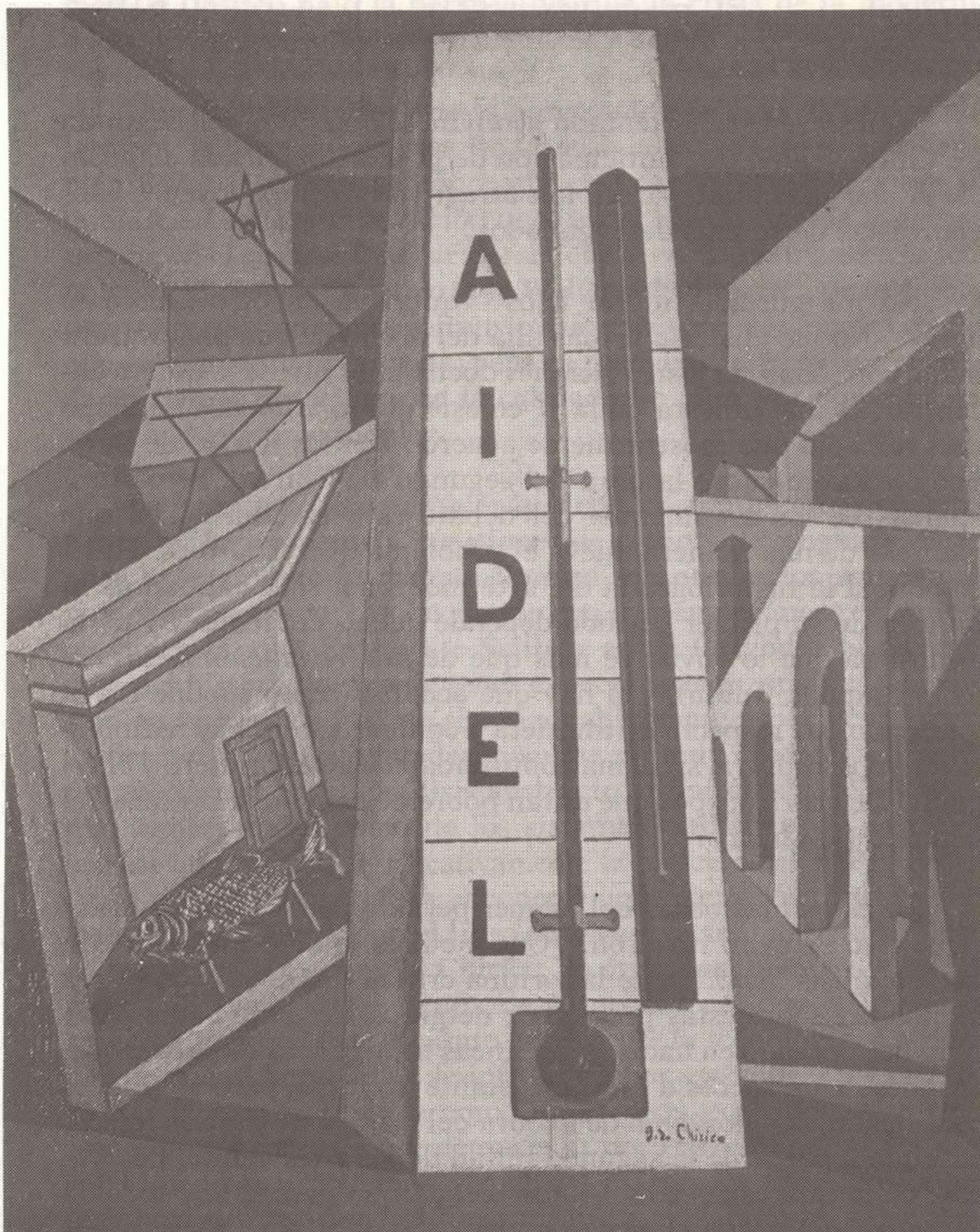
dros del primer De Chirico que más ponen en evidencia la relación entre estos recursos y los principios compositivos del collage moderno— cuadros como el **Retrato de Guillaume Apollinaire** (I11.2), **El ángel judío** (I11.3) o **El sueño de Tobías** (I11.4), por ejemplo— tienen, todos ellos, un carácter alegórico muy marcado¹⁴.

Sin embargo, si la alegoría, en lo concerniente al contenido, y una manera compositiva basada en el contraste entre campos heterogéneos, en lo que respecta a la forma, son principios que tienden a asociarse por una afinidad mutua inherente, es muy posible pensar también en su disyunción. La alegoría, por ejemplo, no desapareció cuando el cambio histórico de finales del XVI, que Friedländer bautizó como *revolución antimanierista*, restauró la unidad del espacio pictórico; solamente se hizo más simple en sus elementos y más sutil en lo que respecta a los desplazamientos y asociaciones de sus mecanismos de significado. Por otra parte, los principios compositivos del collage son susceptibles de un desarrollo estrictamente formal, por sí mismos, tal como ocurrió inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial en las diversas corrientes de pintura abstracta. Y se debe destacar que este último proceso venía presidido por una sensibilidad (característica del período de entreguerras), que, en el dominio de la poesía, por ejemplo, tendía a condenar la alegoría como un procedimiento demasiado mecánico y demasiado impuro, por su dependencia del pensamiento conceptual—incompatible, se pensaba entonces, con los procesos de significación específicos de la poesía y, en general, del arte.

El hecho de que De Chirico, confrontado con esta disyunción histórica entre alegoría y abstracción, escogiera el camino que unos siglos antes había seguido el clasicismo—en su caso, el propósito de alejarse de la abstracción y de desarrollar unas formas más simples y más sutiles de alegoría— no invalida la continuidad entre su primer período y sus obras posteriores. El espíritu de melancolía, ausencia, evocación, **malaise**, etc., que impregnaba sus primeras obras impregna igualmente las posteriores; y si estos nudos alegóricos son más difíciles de deshacer, es solamente porque son más densos y secretos. Como son también más inmediatos los efectos poéticos—**el dépaysement**— que intentan sugerir.

Cuando se considera esta asociación entre la obsesión por el **dépaysement** y una técnica ilusionista, se estaría tentado de extender al segundo De Chirico el paralelismo con Duchamp, que

¹⁴ Fagiolo dell'Arco hace un análisis muy detallado del contenido alegórico del *Retrato de Guillaume Apollinaire*. Vid. W. Rubin (ed.), op. cit., págs. 22-29.



Giorgio de Chirico, *El sueño de Tobías*, 1917.

tanto Rubin como Clair proponen (en el contexto de sus argumentos respectivos) para el primer período del pintor italiano. ¿No es el espíritu que impregna las obras del segundo período de De Chirico similar de alguna manera a la obsesión de Duchamp —pienso sobre todo en *Étant donnés...*— por la verosimilitud como una propiedad puramente física de las imágenes visuales? Y si se piensa en el clima de opinión que dominaba el arte moderno durante los años cuarenta y cincuenta, ¿qué podría ser realmente más *dé-paysant* que un lenguaje que da la impresión de ser el de algún ignorante pintor alemán del siglo XIX tratando de imitar las fi-

guras y los temas de Botticelli y de pintar a la manera de Rubens o Delacroix?

Incluso se estaría tentado a reivindicar la obra del segundo De Chirico como una anticipación de la reciente oleada de *gusto por el mal gusto*, que parece tan atractiva hoy a los jóvenes vanguardistas de su país desengañados.

No me gustaría ir tan lejos —quizá algún otro crítico lo hará—. No me gustaría ir más allá del hecho de que una pintura mala, con todas las justificaciones doctrinales que se le quiera encontrar, es una pintura mala. Y en este punto al menos no tengo más remedio que mostrarme de acuerdo con los juicios de Barr, Soby y Rubin sobre la obra del segundo De Chirico. Pero si mi análisis de los argumentos del debate es correcto, habría que plantear de una manera nueva el problema que el caso De Chirico pone a la historiografía del arte moderno: si la calidad de la pintura de su primer período depende de sus contenidos y de la atmósfera que lo envuelve más que de una *revolución estilística* (como supone Rubin), y si hay que aceptar (como supone Clair) que, en lo que respecta a atmósfera y contenidos, no hay realmente ninguna ruptura, sino una continuidad entre el primero y el segundo De Chirico, ¿por qué es tan pobre de calidad la pintura del segundo De Chirico?

¿O es que las obras del primer período no eran tan buenas? ¿Qué tipo de éxito tuvieron? ¿Qué factores lo determinaron? Un buen análisis histórico de la fortuna crítica de De Chirico traerá alguna luz sobre estas preguntas; desgraciadamente nadie parece haber pensado en hacerlo. En líneas muy generales parece que, después de un **succès d'estime** bastante limitado, pero altamente cualificado, la valoración de la obra del primer De Chirico fue decayendo a partir de la segunda mitad de los años veinte. Los inicios de la fase ascendente —una oleada que parece hoy todavía en expansión y que comenzó a abarcar también la obra del segundo período— se sitúan hacia el comienzo de los años sesenta, y coinciden con la difusión del Pop Art y con otros fenómenos paralelos, por ejemplo el interés por el Dadaísmo y el Surrealismo; parece también que más recientemente se la podría asociar con corrientes de pensamiento que se extienden más allá del campo de la crítica de arte, como por ejemplo el renovado entusiasmo de los años setenta por Nietzsche. Considerándolo en su conjunto hay que decir que el **revival** De Chirico padece una ambigüedad que es inherente a todo **revival**: revela más como síntoma de nuestra propia época de lo que esclarece respecto del objeto original revivido, en este caso la situación del arte moderno durante la segunda década de nuestro siglo. Comporta un elemento de anacronismo y de distorsión en la medida en que sitúa las obras del pri-

mer De Chirico bajo la perspectiva que la crisis de la modernidad impone sobre nuestra sensibilidad de hoy.

Una debilidad obvia de la apreciación general de que es objeto hoy la obra del primer De Chirico consiste —lo señala también Rubin— en que se concentra casi exclusivamente sobre su temática. Una argumentación que (como la que emplea la crítica reciente en el caso de De Chirico) se refiere exclusivamente a la iconología, al carácter poético, a la *Weltanschauung*, etc., de una obra de arte puede ayudar a definir lo que esta obra comparte con las que le son contemporáneas, pero es insuficiente para dar cuenta de su relieve específico, de la calidad que la marca como un fenómeno histórico singular.

Es necesario decir también que con los argumentos que se refieren exclusivamente a cuestiones de estilo y de lenguaje visual pasa exactamente lo mismo: tienden a acentuar los rasgos que una obra comparte con las que le son contemporáneas, y tampoco van más allá. Entre este Scilla y aquel Carybdis, la navegación del historiador puede tener expectativas razonables de éxito sólo en la medida en que sea razonablemente específica; atenta a características que pueden resultar no muy obvias —en parte porque se resisten al análisis abstracto, propio tanto de los sistemas conceptuales como de los sistemas estilísticos—, pero que son las que marcan significativamente la posición del artista dentro de su propio tiempo. Para encontrar unos ejemplos concretos en los estudios reunidos en el libro colectivo recientemente publicado por el MOMA sobre De Chirico, yo diría que mientras el de Fagiolo dell'Arco, que se ocupa de su primer período, y lo enfoca principalmente desde el punto de vista de la iconología, contiene una cantidad apreciable de informaciones específicas, el estudio de Rubin, que se plantea como un análisis estilístico, es distorsionador a fuerza de ser demasiado poco específico. Al fin y al cabo, explicar el lenguaje visual del primer De Chirico en unos términos que podrían aplicarse también, por ejemplo, a la evolución de Mondrian durante la segunda década del siglo XX, es tomar un marco de referencia que no sólo es demasiado general, sino también obviamente equivocado.

Esta operación procustiana de Rubin hay que atribuirle seguramente al compromiso previo con la ortodoxia que el autor tiene que defender: la condena del segundo De Chirico, y, más aún, el modelo general que explica la pintura moderna como una evolución que se aleja de la figuración del clasicismo para aproximarse a la abstracción bidimensional de la modernidad.

Las distorsiones deliberadas de la perspectiva, que son evidentes en la obra del pintor italiano, y en particular las construc-

ciones de tres puntos para ciertos elementos de sus paisajes urbanos, podrían relacionarse, más que con el programa cubista, con la obra de los artistas asociados a **Die Brücke**, quienes hacen uso de unos recursos técnicos similares. El énfasis, los efectos poéticos son, por supuesto, diferentes y tampoco es necesario postular una influencia directa —por más que un análisis cuidado de la información artística que De Chirico podía haber encontrado a su alcance durante su estancia en Munich en el año 1909 daría quizá resultados significativos en este sentido—. El Simbolismo alemán de finales del XIX constituye un ascendiente común para los expresionistas de comienzos de siglo y para el primer De Chirico, y al fin y al cabo en su obra parisina se ven todavía trazos de su fascinación por Böcklin. La conexión expresionista podría ayudar también a explicar su paleta tan característica, especialmente en lo que respecta a las obras del período 1911-1915. Los rojos inquietantes, los ásperos azules prusia, los amarillos sulfurosos y los famosos verdes *Veronese*, responden a una concepción del color como un medio de expresar una atmósfera sentimental, que tiene más afinidades con la sensibilidad alemana de la primera década del siglo que con la de los Fauves. La pincelada, hay que decirlo, tiene poco que ver con el Expresionismo o con el Fauvismo. Pero en lo que concierne a este aspecto se podrían sugerir otras fuentes: Si en las obras del período inicial, *Böcklinia*, de De Chirico no se pueden detectar muchas promesas de virtuosismo técnico, la torpeza de pincelada de las obras subsiguientes es demasiado ostentosa para no ser resultado de una opción deliberada. En la torpeza de la pincelada, como en la torpeza, igualmente ostentosa, de su dibujo perspectivista, De Chirico explotaba seguramente el gusto por lo *naïf* que era tan característico de las primeras vanguardias parisinas. La obsesión de los vanguardistas vieneses por la torpeza, clarividente e intuitiva, de la adolescencia, podría indicar en este aspecto otra conexión con el Expresionismo; pero la fascinación que Apollinaire sentía por Rousseau proporciona una referencia más próxima. Hay que decir también que se trata de una devoción por un *naïf* de otro tipo: una *naïveté* más autoconsciente y, por tanto, menos obvia (como la que Magritte habría de explotar más adelante en las obras de su primer período); dirigida hacia los objetos urbanos¹⁵, mientras que la del *Douanier* se dirigía a la naturaleza —tal como la soñaba la pequeña burguesía (urbana, claro está)—. Y más franca en reve-

¹⁵ FAGIOLO DELL'ARCO, op. cit., págs. 12-14, se refiere a la primera visita de De Chirico a París en el año 1910. Entre los elementos del paisaje urbano que parecen haberle causado más impresión menciona los escaparates y los rótulos y emblemas de las tiendas. Aparte de la iconografía, quizá se puede postular también una influencia estilística. En el ejercicio de este arte *naïf*-urbano-comercial, De Chirico se anticipó al gusto Pop de los años 60: otro ejemplo de fascinación por el primitivismo del *naïf*-moderno. (Pintores como Ernst, Magritte, Lidner... pueden haber hecho de transmisores sucesivos de esta línea genealógica.)

lar, en clave irónica, su dependencia iconográfica respecto del arte de las ilustraciones impresas de finales del siglo pasado —ésta es probablemente la fuente de la técnica de sombreado que tanto ha despistado a Rubin; se trata de un aspecto que Max Ernst había de heredar y explotar repetidamente.

Concurrentes con este grado más elevado de autoconciencia son las referencias obsesivas que De Chirico hace, bajo la influencia de Nietzsche, a los orígenes arcaicos de la cultura griega, y al mencionar este tema querría hacer notar que la interpretación que da Clair del significado moderno del clasicismo es demasiado simplista. La *afirmación de la cultura contra la naturaleza* puede haber estructurado las intenciones de los **Novecentisti**, pero las de De Chirico estaban determinadas (como las de Apollinaire en su poesía) por una nietzscheana negación de la cultura en nombre de lo Arcaico.

Simbolismo, Expresionismo, Clasicismo, Arcaísmo, la fascinación por el anonimato y la *naïveté* de las manifestaciones de la vida urbana... Esta mezcla, con todo lo que comporta de voluntad ecléctica, se sitúa en las antípodas del modelo historiográfico ortodoxo de una vanguardia impulsada por una nueva **Kunstwollen** y lanzada a la búsqueda de un estilo puro y nuevo. Contradice no sólo el conjunto de características formales que, según la historiografía ortodoxa, definen este estilo nuevo, sino también el modelo abstracto que configura a la vanguardia como un programa sistemático de experimentación formal, presidido por la voluntad de romper con el pasado y de comenzar desde cero. La evolución posterior de De Chirico, más que producto de una inexplicable y perversa predisposición personal a la *traición*, podría haber sido su manera de responder a la conciencia traumática de esta divergencia, una manera de perseverar y de poner las cosas en su lugar, a la vez que aquel modelo abstracto de vanguardismo comenzaba a cristalizar, a partir de la segunda mitad de los años veinte, y a iluminar de manera retrospectiva y distorsionante aquello que, tal como se lo presentaba su propia memoria personal, había sido el **espíritu** de los años inmediatamente anteriores a la guerra.

Queda todavía por explicar la pérdida de calidad, las razones por las que esta divergencia fue tan traumática en el caso de De Chirico. Accidentes biográficos como, por ejemplo, la crisis psicológica que menciona Rubin, pueden haber contribuido a ello. Más plausible sería pensar que las circunstancias que condicionaban la vida cultural italiana durante los años veinte y treinta deben haber tenido un peso determinante.

Sin embargo, a mí me gustaría sugerir aquí otra explicación,

intelectualmente más modesta, pero más relacionada con la dimensión específicamente profesional de la actividad de pintar. Los maestros del período de preguerra, Matisse y Derain, Braque y Picasso, todos tomaron direcciones divergentes respecto del modelo abstracto de la modernidad vanguardista. Si la evolución de De Chirico, igualmente divergente, fue más traumática, la explicación quizá habría que buscarla, paradójicamente, en el hecho de que su compromiso con la vanguardia durante los años de antes de la guerra fue (como lo fue también, por ejemplo, el de Duchamp) más estricto (y más estrecho) que el de los maestros. Ni tan siquiera el Cubismo Analítico de Braque y de Picasso representaba un alejamiento tan ofensivo respecto de los valores formales de la tradición pictórica como el que se desprendía de los cuadros, torpemente pintados y obsesivamente repetitivos, del artista italiano, y mientras los maestros, continuando de alguna manera las corrientes artísticas centrales del siglo pasado —Manet y Courbet, Ingres y Delacroix— mantuvieron siempre las puertas abiertas a un diálogo continuado con la historia, el eclecticismo de De Chirico no tenía ninguna raíz histórica que fuera más allá de un sector estrecho y más bien marginal del arte de finales de siglo. De Chirico acertó en la diana crítica y literaria de la vanguardia de 1914, pero la brillante maquinaria estilística que se lo permitió era demasiado especializada y demasiado adaptada a esta diana específica. Cuando se encontró aislado, sus tentativas de romper la maquinaria y de establecer un contacto más amplio y más flexible con la disciplina de la pintura —con el **oficio**, que tanto pregonaba en sus escritos— fracasó, y su **espíritu** vanguardista de antes degeneró en la excentricidad de un ilustre **enfant terrible** confrontado con la perspectiva de una larguísima senectud.

El primer De Chirico ha dejado indudablemente unos trazos identificables en la historia del arte moderno. Justamente con los Cubistas y los Expresionistas contribuyó a inventar, para el tratamiento de la figura humana, algunas metáforas iconológicas afortunadas. Su tratamiento del espacio pictórico se sitúa dentro de las corrientes centrales del siglo XX; pero hay que reconocer que la mayor parte del camino en esta dirección lo hicieron antes de él (y después de él) los Cubistas. Su contribución más destacable (y quizá la menos reconocida) fue el papel que desempeñó en el redescubrimiento moderno de un aspecto importante de la forma pictórica: la función esencialmente ambivalente del dibujo; función de figuración por un lado, de composición por otro. En términos estrictamente visuales y formales, éste es el principio más importante que el arte moderno extrajo de sus afinidades secretas con el del primer Renacimiento. Los primeros pasos en el camino de este redescubrimiento los hicieron también, antes que De Chirico, los pintores Cubistas. Y seguramente los ex-

perimentos más interesantes en lo que se refiere a esta problemática habría que buscarlos, primero en Gris y después, durante los años treinta y cuarenta, en algunas obras de Léger, de Braque y de Picasso. Pero algunos pintores italianos obviamente interesados por este problema formal, como por ejemplo, Magnelli o, a partir de los años sesenta, Adami, parecen haber recibido el estímulo específico de las obras del primer De Chirico.

Respecto a De Chirico mismo hay que decir que fue incapaz de desarrollar ninguna de estas direcciones. Incluso si nos limitamos a considerar el pequeño espacio historiográfico que va desde **Pittura Metafisica** a **Valori Plastici**, su pintura se reveló menos eficiente y de calidad más pobre que la de otros artistas, como Carrà o como Morandi, que habían comenzado proclamándose seguidores suyos ¹⁶.

En resumidas cuentas, el juicio, generalmente aceptado hoy, de que De Chirico es uno de los grandes maestros del siglo XX parece bastante dudoso. Se puede decir de él lo que se puede decir también de otras figuras marginales del arte moderno, como por ejemplo Duchamp; que es un caso interesante en la medida en que plantea problemas interesantes. Por ejemplo, el de la relación —no lineal, como la querría la historiografía canónica— entre modernidad y vanguardia, o —en lo que respecta más específicamente a su evolución— el de la relación entre modernidad y clasicismo. Pero para analizar adecuadamente estos problemas habría que ir mucho más allá del marco de referencia que su obra artística puede proporcionar.

* * *

Animal de tren

No tengo la intención de entrar en este escrito en el análisis de estos problemas generales. De la dinámica de la vanguardia y de su papel respecto de la modernidad me he ocupado en otras ocasiones. De la interacción entre clasicismo y modernidad me he ocupado también, marginalmente, en un pequeño estudio sobre el Noucentisme catalán. A lo que allí he dicho añadiré ahora, por acabar con algún tipo de conclusión, una variación mínima sobre una vieja imagen.

Modernidad y clasicismo no son más que los márgenes del río de la historia; no existen más que por su confrontación mutua y por la resistencia lateral que oponen a las acciones, los pro-

¹⁶ Este juicio puede parecer sorprendente hoy (no lo habría parecido hace veinticinco o treinta años). Quizá valdría la pena recordar que Roberto Longhi, probablemente el más influyente y seguramente el más inteligente de los críticos asociados con *Valori Plastici*, dijo más o menos lo mismo. Vid. su monografía *Carlo Carrà*, Milán, 1937, págs. 9-10.

yectos, las ideas, que forman la sustancia líquida del devenir histórico. La corriente del río cambia los márgenes; a veces se recortan con un perfil muy vivo, a veces resulta muy difícil discernirlos. Lo que hay que decir de los márgenes, sin embargo, es que no son lugar adecuado para la navegación. En lo que respecta a la pintura, la tentación de instalarse en el margen del clasicismo produce el neoclasicismo, el fantasma de unos arquetipos, unos sistemas de reglas, unos códigos, cuya forma concreta no se llega a encontrar nunca, la de instalarse en la modernidad produce la vanguardia, el fantasma de un cambio que no llega nunca tampoco a hacerse realidad concreta. Neoclasicismo y vanguardia se parecen en una cosa: son actitudes, no acción; mera promesa, sin **telos** ni cumplimiento. Con el fin de conseguir el cumplimiento que la obra pide, el artista tiene que abandonar los márgenes y sumergirse en la sustancia líquida del río.

1982

(Trad. de Rosa Montalvá)