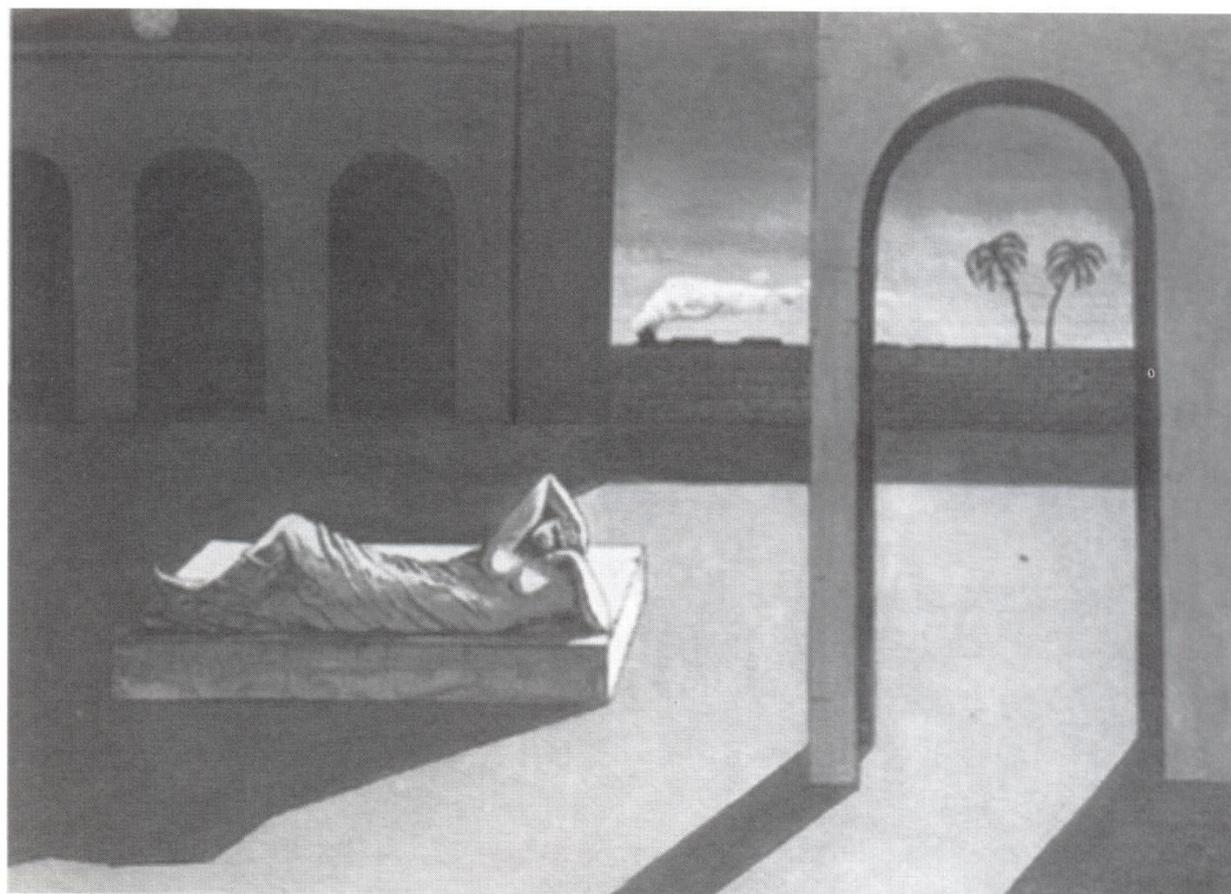


# OJOS COMO MÁRMOLES. A PROPÓSITO DE GIORGIO DE CHIRICO



ARTE

BEATRIZ LECUONA



La recompensa del adivino, 1913

Cautivado y prendado por la disposición monumental de las ciudades antiguas, el artista griego Giorgio de Chirico, pintará en 1943 la obra *Plaza de Italia con torre roja*. El escenario representado en el cuadro es un espacio franqueado por sendas construcciones arquitectónicas. Dos fragmentos de fachada jalonan el primer plano, cuya perspectiva, conduce la mirada al fondo de la escena en la que una torre roja de suntuosas proporciones se eleva tras la parte posterior del muro. Las dos arcadas laterales enfrentadas cual espejo, acrecientan, en su punto de fuga, la presencia de la torre que parece presidir el cuadro. Con todo, las relaciones entre los diferentes elementos arquitectónicos se ven turbadas por la sorprendente figura de una estatua de espaldas, que interrumpe la dirección de la

mirada hacia el fondo de la composición. Si la torre es el principio que preside la obra, como las líneas de fuga apuntan, el espacio que conduce hacia ella debería hallarse despejado, sin embargo, lejos de abrirse limpiamente hacia el horizonte, se ve detenido por la presencia de un cuerpo pétreo.

En el espacio intermedio entre las arcadas, la estatua se acompaña de otro elemento inusualmente sencillo, un cuerpo volumétrico rectangular; tan adelantado en primer plano, que pareciera salirse del cuadro por momentos. La presencia, tanto de la estatua como del prisma rectangular, hacen que el espacio resultante de la separación de las fachadas especulares, resulte demasiado angosto para poder ser transitable, por lo que parece que atendemos a un sorteo de obstáculos, si nuestra pretensión es desplazarnos a uno y otro lado del cuadro.

La imagen especular no se agota en el enfrentamiento de fachadas, lejos de ser así, se maximiza en la apariencia de la estatua, de la que tan solo se aprecia el área posterior. Ésta, conduce su mirada al último plano, hacia la torre y la ciudad que se intuye en la lejanía. Para contemplar este horizonte, la estatua no podrá menos que ofrecernos su espalda, siendo pues, esta imagen, una reverberación de la posición del espectador con respecto a la obra. Lo que ve el espectador es lo mismo que lo que parece mirar la estatua, pero este además del paisaje remoto, ve el dorso de esta.

De Chirico constata a través de su pintura que la estatua monumental ha sido ubicada en un lugar desprovisto de indicios de actividad humana, esto es, en el momento en el que la figura pétrea se asentó sobre el terreno, en ese instante, ya no quedaba nadie que pudiera testimoniar su alzamiento simbólico.

En el universo pictórico dechiriquiano, es notable la presencia de imágenes monumentales levantadas en condiciones semejantes a esta.

El objeto del monumento es la conmemoración de algún acontecimiento. El término latino “monumentum” significa recordar, conservar la memoria de algo. Esto lo realiza la escultura a través de la lógica del monolito que se levanta erecto del suelo ocupando un volumen definido por su perímetro<sup>1</sup>.

Por monumento en el sentido más antiguo y primitivo, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto

de estos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras<sup>2</sup>.

Hacer memoria a fin de mantener eternamente a la persona o al acontecimiento como si estuvieran vivos, esto es, resguardar el recuerdo del más fatal de sus enemigos, de aquel cuya acción lo llevaría a su ocaso, proteger la memoria del abrazo del olvido, que no es otro que el tiempo que aún no ha llegado; por tanto, los recuerdos se enfrentan al porvenir, al futuro.

A este respecto, profundizando en el análisis que efectúa Riegl sobre los valores del monumento, uno de ellos resulta especialmente significativo:

*El valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige en monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad<sup>3</sup>.*

Que el monumento tenga una vocación conmemorativa intencional, supone entonces, que el pasado, el presente y el futuro, convergen en un solo tiempo presente, allanando la línea de tiempo, de tal manera, que el porvenir no logre borrar los valores y los afectos e impidiendo así, que convierta el monumento en una figura obsoleta y caduca.

En la obra *Plaza de Italia con torre roja*, la estatua exhibe solamente la espalda, de lo que se deduce que el pedestal enseña sólo su dorso, por lo que, si en él rezara una leyenda o una inscripción, esta tampoco sería visible a los ojos del espectador.

El pedestal tiene como misión no sólo elevar la obra del suelo y subrayar su carácter erecto sino expresar la idea de que la obra es un volumen pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo y resistir a los inclementes fenómenos de la naturaleza, como inundaciones o terremotos. Pero el pedestal es también un altar sobre el que se glosan las hazañas de los héroes o se recuerdan los hechos que originaron su elevación, en este ara se ofrendan flores y se venera la memoria colectiva de los ciudadanos<sup>4</sup>.

La estatua encarna la representación de aquello que ha de ser recordado, dota de cuerpo a la memoria, le dispensa un rostro; pero el carácter simbólico del monumento es conformado por la ilación propia entre la estatua y el pedestal, pues es a partir de su retórica, por lo que el ciudadano ve textualizado el hecho mismo susceptible de conmemoración. Por su parte, el pedestal como ara, lejos de secula-

DEATRIZ LECUONA

rizar, sacraliza las gestas que rememora el monumento, con lo que, en última instancia, lo que se venera es la memoria de la historia.

El monumento simboliza una *herencia acumulada con tanto esfuerzo por los antepasados*<sup>5</sup> que constituye un legado para el futuro cuyo olvido significa desposeer la tradición. Al conseguir evocar el pasado como un eterno presente congela el tiempo, mas no trata de expulsarlo de la línea de la historia para mantener velado su misterio, empero, construye el presente siempre en torno a esa conmemoración, como un hecho que no deviene, sino que anida en el propio tiempo (que es siempre coetáneo del tiempo).

Determinados hechos históricos se representan como imagen corpórea a través del monumento siendo este un vehículo de trasmisión de sentido histórico para las generaciones venideras, toda vez que vincula pasado, presente y futuro. Por todo ello, el monumento proyecta en el futuro sus expectativas de continuidad y perdurabilidad, sin que por ello deje de ser el mismo futuro que ansía conquistar, quien esgrima la posibilidad de sepultar aquello que insiste en rememorar.

Sin embargo, de Chirico, no encuentra ningún atisbo de fe en el futuro, pues su mirada, se encuentra vuelta hacia el pasado.

De Chirico no tiene memoria histórica y crítica, sino que su amor nostálgico tiene por objeto algo que desconoce, y que nunca podría conocer por ser

ignoto. Su amor nostálgico no tiene por objeto la época áurea que atestiguan los antiguos monumentos ni las connotaciones apolíneas que delinear la antigua estatuaria, sino las enigmáticas lagunas de dichos monumentos y de dicha estatuaria...

También la historia es un “sinsentido” el cual está atestiguado por la ausencia. El sinsentido de que habla de Chirico no es, precisamente, otra cosa que la ausencia total de sentido, siendo, pues, enigma; pero enigma sin posibilidad de solución<sup>6</sup>.

De Chirico se concibe a sí mismo como un explorador *listo para partir de nuevo*<sup>7</sup> hacia territorios ignotos:

*El hombre que en el mundo vastísimo, misterioso y mágico de la pintura alberga el mismo amor, la misma fe, la misma curiosidad, la misma emoción siempre vibrante y siempre nueva, y especialmente el mismo coraje que albergaba el caballero andante de la Edad Media en su largo viaje a través de regiones y países desconocidos y plagados de peligros y sorpresas*<sup>8</sup>.

Si para el pintor no existe ningún deseo vehemente de encontrar en el futuro una suerte de expectativa o porvenir para el devenir del mundo, el pasado, que encarna para de Chirico las cualidades de sorpresa y misterio que tanta fascinación ejercen sobre él, será ese territorio incierto que aspira sondear, pero no a través del curso lineal de la historia, sino atravesando la historia misma.

Regresar al pasado a través de la pintura, como si esta se tornase un vehícu-

lo que posibilita esa exploración, como si fuese el mismo arte, el símbolo de una máquina del tiempo que permitiese desde el presente, desplazarse a otros tiempos en un solo movimiento (el resorte se ha roto), en un único salto.

¿No es acaso una máquina del tiempo lo que describe de Chirico –admirador de las novelas de Julio Verne– de esta manera?

*Yo aquí, ante todo, siento la imperiosa necesidad de accionar las palancas y los consiguientes engranajes, de hacer marcha atrás y volver, ..., quiero retroceder, digo, a lo largo de la vía del arte secular... pararme como un explorador en las cavernas del troglodita y curiosear...<sup>9</sup>*

Retomemos la obra *Plaza de Italia con torre roja*, para incidir nuevamente en el hecho de que, el horizonte del paisaje representado al fondo del cuadro se dibuja tras la amplia línea que subraya un muro. La torre se interpondrá entre este y el suavizado paisaje de casas y montañas del último plano. Frente a la torre, en la plaza, no ocurre nada, tan sólo la presencia de las arcadas y la estatua recuerdan por un efecto de eco que en otro tiempo alguna persona hubo de edificar estas construcciones, ahora despobladas. Pero al fondo, en el paisaje, las casas agrupadas modelan un pueblo o una ciudad que se extiende por detrás de los elementos arquitectónicos dominantes en el cuadro asegurando su continuidad. Asomos de vida, pues, pasada la muralla.

La estatua en la plaza se encuentra, de esta manera, contemplando un horizonte de humanidad que no logra alcanzar y del que se sobreentiende, no puede participar, ya que el pedestal la clava al suelo, impidiéndole el más leve movimiento, quedando así abocada a contemplar infinitamente cómo la vida siempre transcurre en otra parte.

Este mismo recurso se repite en numerosos cuadros de De Chirico, como *La recompensa del adivino* pintado en 1913. En esta ocasión tras el muro se vislumbra un tren a gran velocidad en el momento previo a desaparecer de la imagen, prosiguiendo su camino hacia otro lugar. *Por el fondo discurren largos trenes, como si el horizonte fuera una vía férrea que se deslizara detrás de un bastidor a la sombra<sup>10</sup>*. A su vez, el frontón, en la fachada del solemne edificio, alberga un reloj próximo a marcar la una del mediodía, pero este mecanismo cuantificador del paso del tiempo, está representado en un soporte pictórico, por lo que las horas que señale siempre serán tiempo detenido.

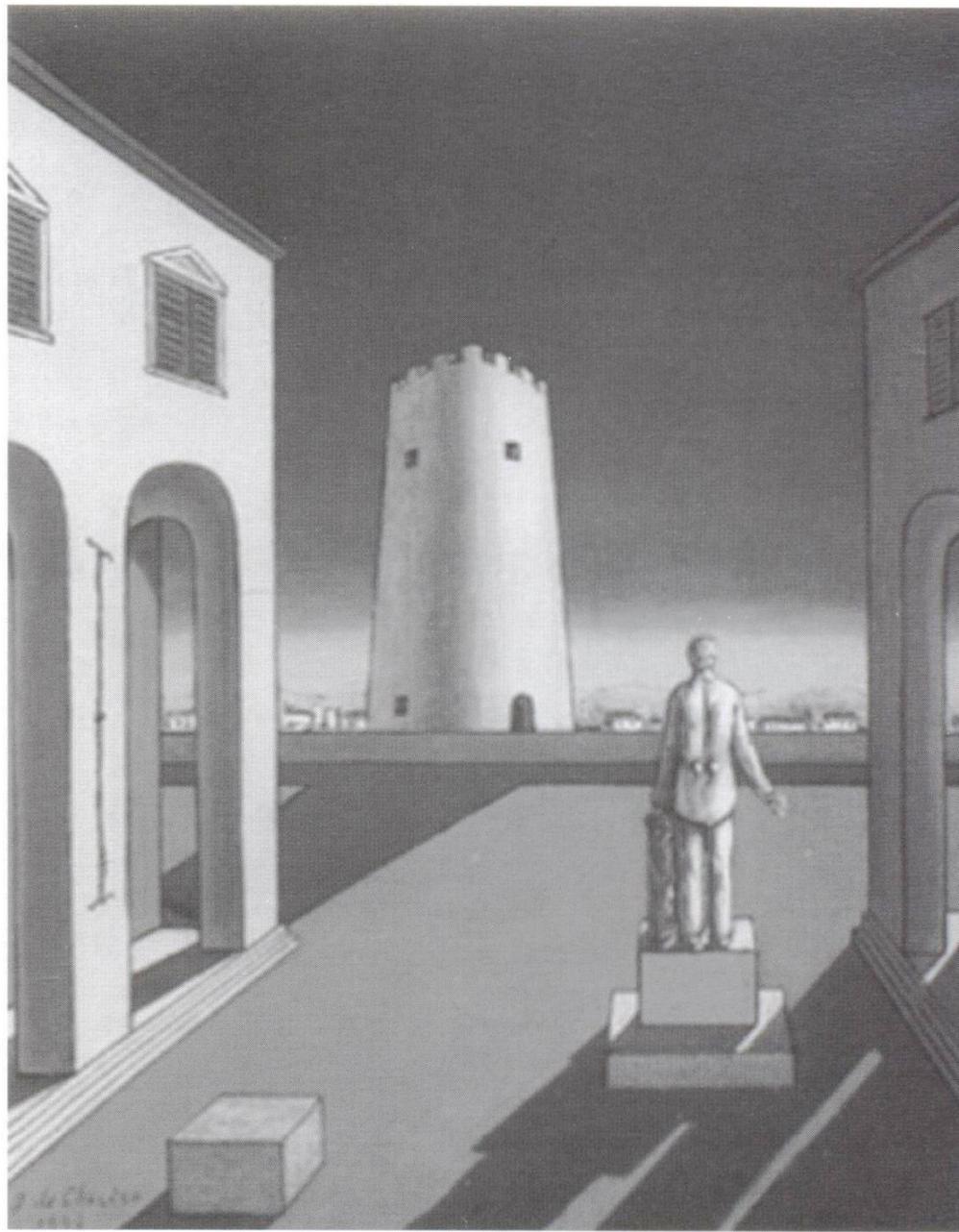
*Los relojes de chiriquianos marcan siempre las horas del sol alto: las doce, la una y veintisiete, las dos, las tres menos cinco. Horas altas como las torres abanderadas, también ellas orientadas hacia el cenit, como hacia el punto más excelso de mira del infinito y del destino. El misterio del tiempo no es sino el misterio del destino. El enigma de la hora es el enigma del oráculo<sup>11</sup>.*

El conjunto de la obra aparece dividido en dos tiempos, el de la estatua envuelta por la majestuosa arquitectura, que es tiempo detenido, y aquel, al que apunta la zona posterior de la muralla, la vida que transcurre y por ende, tiempo en movimiento.

Si de Chirico pretende extraer los objetos del curso lineal de la historia, apartándolos de ella, perpetuando así el misterio de todo aquello que ha sido desviado de la actividad del mundo, qué mejor manera que incluir en sus pinturas la representación de un reloj. Pintar un reloj, significa literalmente, congelar el tiempo, suprimirlo en pro de la eternidad y el infinito; por esta razón ciertas representaciones dechiriquianas –como los ejemplos que aquí tratamos– aparecen presididos por

figuras petrificadas, quedando a lo lejos, relegadas en último plano y separadas mediante el muro, las imágenes en las que pudiera intuirse un atisbo de vida. *Coincidencia entre eternidad e instante que significa la posibilidad de abolir el tiempo: ¿no es eso mismo lo que se encuentra en el fondo de lo que de Chirico llama imágenes metafísicas?*<sup>12</sup>.

Si bien es cierto que podría concluirse de los cuadros dechiriquianos que la vida se intuye a lo lejos, en el horizonte; de la misma manera, podría convenirse que esta siempre es una representación velada, borrosa, como la contemplación de un espejismo. El tiempo parado es la sensación predominante en estas obras, rebosantes de espacios vacíos, de estatuas abrasadas absorbidas por la sombra. Resulta, pues, paradójico creer en la posibilidad de engendrar y mantener la vida en esta tesitura.



Plaza de Italia con torre roja, 1943

*Se trata de encontrar un paraíso perdido, hacia un jardín de las Hespérides donde podremos cosechar otros frutos que no sean los que ya cosecharon nuestros antiguos grandes hermanos, pero pensad que una muralla rodea ese jardín y que más allá de la muralla no existe ni la esperanza ni la salvación*<sup>13</sup>.

Este fragmento de “Pro technica oratio” escrito por de Chirico en 1923, resulta extrañamente revelador. Si el artista pretende retroceder, explorar territorios desconocidos para lograr representar el mundo tal y como él lo anhela, ese jardín en el que desplegar todos sus artilugios de pintor no será otro que los espacios arquitectónicos que aparecen en sus cuadros. Ese es el paraíso perdido: la arcada, la estatua, la intensa luz; lo otro, la vida que se intuye en el horizonte, es el presente proyectado hacia el futuro, y por tanto, imagen del curso lineal de la historia y del tiempo, del que de Chirico intenta zafarse.

Si la pintura recrea ese paraíso perdido inundando los cuadros con imágenes evocadoras de un tiempo náufrago, aquello que se dispone al fondo, el último plano, será el antiparaíso, *un dibujo que evoca algo de la naturaleza del mundo estúpido e insensato que nos acompaña en esta vida tenebrosa*<sup>14</sup>.

De Chirico posa su mirada en el pasado, pero vive en un tiempo, en un presente continuo que percibe como absurdo, como losa que ha de cargar; no es el tiempo pretérito lo que contempla como lastre, sino el propio presente y su devenir futuro. Por tanto, la época que le es coetánea, aunque sea un incómodo peso que ha de soportar, es la única que realmente le es propia, por lo que su incursión en esa máquina del tiempo, que es su pintura, no es en sí una exploración, sino un periplo: un recorrido con regreso al punto de partida, una circunnavegación. De Chirico da vueltas en torno a esa muralla que encarna el “mundo estúpido e insensato”, pero él está situado ahí, en ese mismo universo, dirigiendo la mirada por encima del muro para intentar ver, al horizonte, su paraíso perdido.

El monumento que pinta el artista en el cuadro contempla en el horizonte la vida que transcurre tras la pared. Si lo que ocurre pasado el muro es aquello en lo que de Chirico no deposita ninguna fe, la estatua no albergará, por tanto, ninguna expectativa de traspasar ese umbral entre la vida detenida y la vida en movimiento. Él, que jura por su *honor de pintor conciencizado*<sup>15</sup>, conoce perfectamente los

límites de la pintura, sabe que la superficie pintada es una representación, que la vida está fuera de los cuadros. Así, es consciente de que el espectador de sus obras, o bien es su coetáneo, o su sucesor; esto es, humanidad presente, humanidad futura; con lo que el tiempo congelado de su pintura, da la espalda al tiempo devenido del espectador.

El monumento de espaldas es entonces, una habilidosa respuesta a un problema de índole pictórica, ya que aquello que sucede tras la pared en ningún caso es la vida misma, sino su representación. La vida real se desarrolla fuera de la pintura; por ello, si la estatua girase ante la visión de esta vida, debería ser representada de espaldas al muro, en actitud presta a abandonar el cuadro, ofreciendo así su rostro al espectador, que es exactamente lo contrario a lo que de Chirico pretende.

Tanto en *La recompensa del adivino* como en la obra *Plaza de Italia con torre roja* se representan sendas estatuas, acentuándose en su discurso la contradicción implícita a la lógica del monumento en la modernidad.

La crítica contemporánea, Rosalind Krauss, en su estudio *La escultura en el campo expandido* subraya que *la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento*<sup>16</sup>, de aquí que esta sea una *representación conmemorativa*<sup>17</sup>; y añade que esta lógica del monumento, comienza a desvanecerse a finales del siglo XIX.

Se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar su “condición negativa”, en una especie de deslocalización, de ausencia de habitat, una absoluta pérdida de lugar. O lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionando desubicado y fundamentalmente autorreferencial<sup>18</sup>.

De Chirico en *La recompensa del adivino* pintó su Ariadna siendo devorada por la sombra, que convertía el plano de suelo en un espacio cóncavo semejante a un agujero, con lo que la estatua parecía caer al foso que se abría bajo

ella. La estatua de *Plaza de Italia con torre roja*, da la espalda al espectador, pero casi más significativo que esta figura, resulta la presencia del pequeño prisma que arroja su sombra fuera de la superficie pictórica. Este cuerpo pétreo es la representación literal de un pedestal vacío, trashumante.

La estatua ha desaparecido y el pedestal está a punto de hacerlo. El monumento ha quedado así, fragmentado, seccionado, dejando su basa vacía y abandonada. A su alrededor, la nada, sólo el monumento sin rostro, abrigado por edificaciones deshabitadas.

El monumento es la representación de la memoria, el vínculo entre el pasado, el presente y el futuro, pero de Chirico afirma sobre el arte nuevo lo siguiente

*Es inútil creer como ciertos ilusos y ciertos utopistas que pueda redimir y regenerar a la humanidad; que pueda dar a la humanidad un nuevo sentido de la vida, una nueva religión. La humanidad es y será siempre lo que ya ha sido*<sup>19</sup>.

Si los únicos valores que se pueden rescatar son los del pasado, si el futuro no encarna ninguna esperanza y el mundo es contemplado como un sinsentido, la humanidad sólo puede ser vista bajo aspecto estatuario. El mundo dechiriquiano ha sido escindido del presente, para poder engendrar el arte metafísico, y así ver el mundo con ojos nuevos.

Los monumentos en la pintura de De Chirico, han quedado mudos, no pueden transmitir ninguna herencia, están inhabilitados para refrescar la memoria, porque son monumentos erigidos en un espacio en el que la vida, que es su interlocutor, ha desaparecido. Su condición negativa estriba en la imposibilidad de habitar un mundo que prescinde de la historia, que sortea el pasado al que contempla como obstáculo y no como redención.

El destino último de la humanidad, será entonces, vivir bajo la apariencia de la estatua, convertir sus órganos en mármoles, yacer petrificada bajo el devenir crepuscular.

Por esta razón, a de Chirico, que viaja en la máquina del tiempo, que es su pintura, sólo le queda contemplar estupefacto, la imagen del sinsentido que le arroja un

mundo obstinado en sí mismo, en generar imágenes vacías, en despojarse de lo poco que le queda de humanidad.

Así, el “pintor concienzudo”, no puede más que levantar monumentos cuya memoria hace aguas. Pintar una estatua de espaldas en pro de una conmemoración al Don Nadie, a ese hombre cuyo rostro se pierde entre la multitud, a ese mundo que ya no alcanza ser retratado. Representar la figura de Ariadna, abandonada por su amor en la soledad de una isla que la ahoga... De Chirico en su periplo hacia el paraíso perdido, le erige un monumento al olvido del presente.

## NOTAS

1. MADERUELO, Javier: *La pérdida del pedestal*. Madrid: Cuadernos del círculo, 1994, p.18.
2. RIEGL, A.: *El culto moderno a los monumentos [1903]*. Madrid, Visor, 1987, p.23.
3. RIEGL, 1987, p.67.
- 4 MADERUELO, 1996, p.19.
5. CHIRICO, Giorgio de: “La manía del S. XVII” (1921), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.82.
6. CALVESI, Mauricio: *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà. De Morandi a Sabino*. Madrid: Visor, 1990, p.396.
7. CHIRICO, Giorgio de: “Zeuxis en explorador” (1918), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.25.
8. CHIRICO, Giorgio de: “Pro técnica oratio” (1923), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.101.
9. CHIRICO, Giorgio de: “Nosotros los metafísicos” (1919), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.28.
10. CALVESI, 1990, p.142.
11. CALVESI, 1990, p.143.
12. LAHUERTA, Juan: *1927. La abstracción necesaria. El arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Barcelona: Anthropos, 1989, p.34.
13. CHIRICO, Giorgio de: “Pro técnica oratio” (1923), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.107.
14. CHIRICO, Giorgio de: “Nosotros los metafísicos” (1919), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.34.
15. CHIRICO, Giorgio de: “Pro técnica oratio” (1923), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.106.
16. KRAUSS, Rosalind: “La escultura en el campo expandido” (1979), *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos artísticos*. Madrid: Alianza, 1996, p.292.
17. KRAUSS, 1996, p.292.
18. KRAUSS, 1996, p.293.
19. CHIRICO, Giorgio de: “Sobre el arte metafísico” (1919), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, 1990, p.39.