

De Chirico

José M.^a Moreno Galván

LA conciencia de la propia historicidad... esa es acaso la característica más decisiva y fundamental de la pintura —del arte— italiano desde el renacimiento, y aun desde mucho antes. Y la palabra «Renacimiento», creada, dicen, por Vasari, ¿no es ya, en sí misma, el reflejo evidente de esa historicidad o conciencia de problematismo histórico del que los artistas supieron hacerse, evidentemente, responsables? No estoy hablando de ninguna fórmula de conservatismo pasadista del tipo que algún creador puede utilizar para eximirse del deber de cumplir con su propia continuidad, sino de la convicción de que vivir responsablemente en el seno de la Historia implica concebir que los acontecimientos del presente son materias históricas y que, por tanto, la vida y la creación de cada uno está ligada por cordones más o menos umbilicales con lo que llamamos La Historia.

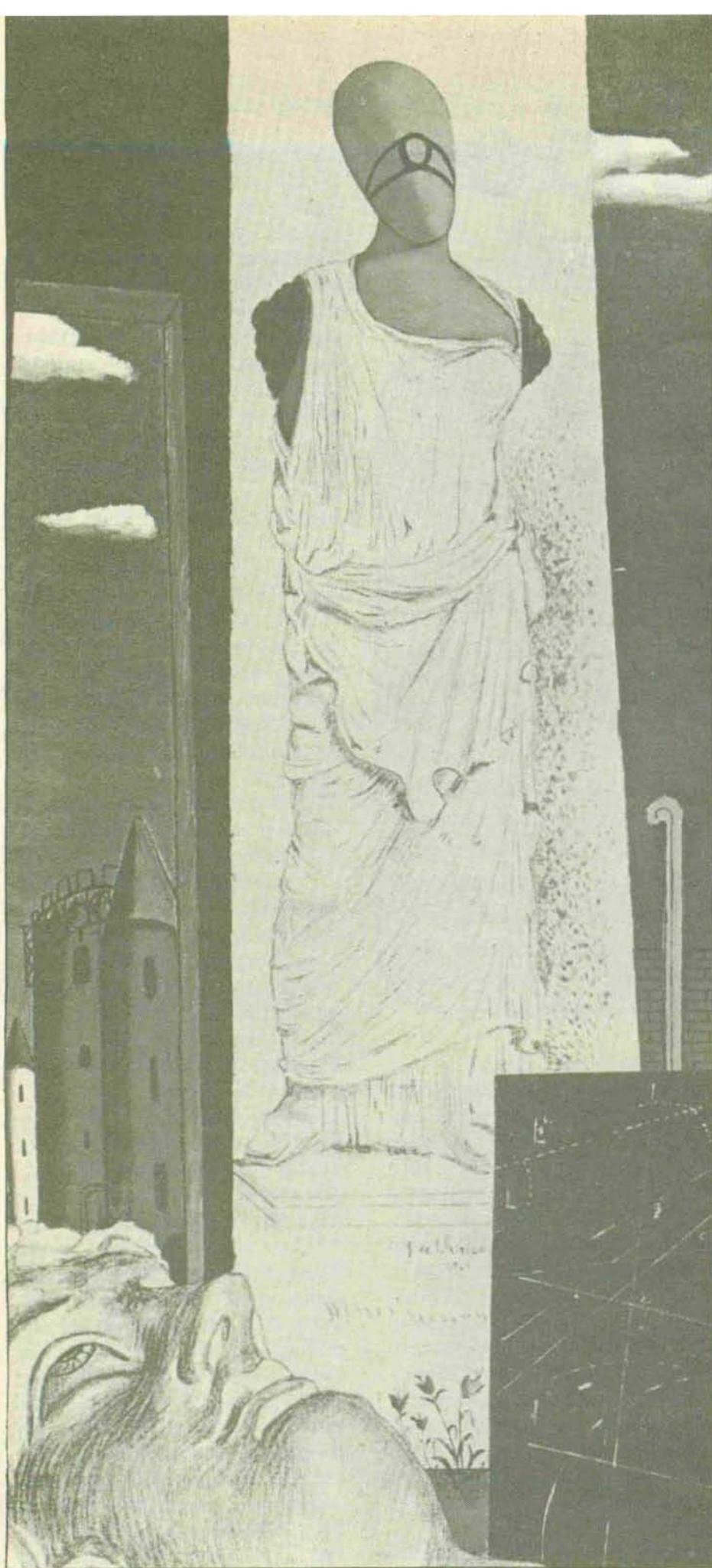
PRECISAMENTE se plantea ese problema, a propósito de Giorgio de Chirico, un artista cuya notoriedad no la ha planteado en el terreno del arte moderno su defensa de ningún tipo de historicidad, sino precisamente de todo lo contrario: su acción vanguardista en favor de la forma de modernidad. Y acaso, la lucha personal llevada a cabo por Chirico y por su arte, no ha consistido solamente en ganar un puesto personal en la historia del arte moderno, sino en contribuir a la demostración de que el arte de nuestro siglo está enlazado con el arte de todos los siglos, tanto para la sensibilidad que pres-

cribiría la modernidad más rigurosa como para una sensibilidad histórica. Y acaso esta conciencia, que con mucha frecuencia ha llegado a confundir a muchos que llegaban a percibir una conciencia especialmente adaptada o a la modernidad o al historicismo, esa misma conciencia creo que fue la que llegó a confundir al propio de Chirico, cuando en sus últimos tiempos adoptó actitudes que incluso pudieron parecer «académicas» en el peor sentido que pueda concedérsele a esa palabra.

Insisto, pues. La peculiaridad de Chirico no estribaba tanto en la condición «metafísica»

de la pintura que él nos legó y para la que él mismo creó esa palabra-definición —«pintura metafísica»—, que tanto tiene las implicaciones filosóficas que se le advierten inmediatamente como sirven para definir rápidamente a ese tipo de pintura que desborda con su más allá, por lo menos misterioso, a la física evidente de su presencia. Como toda tentativa de definición de una tendencia del arte con una sola palabra, la «pintura metafísica» también es, por lo menos, discutible. Pero, por lo menos, la tal definición alcanzó —tanto para él como para Carlo Carrá, el otro pintor que marchó junto con él en la aventura del metafisismo—; alcanzó, digo, la fácil peculiarización bajo ese nombre discutible con el que fue conocido por el mundo de la pintura.

El pintor italiano Giorgio de Chirico no nació en la Italia solariega de su estirpe. Azares de su propia biografía hicieron que naciera en Grecia —en la Tesalia que el mito señala como punto de partida de Los Argonautas, y en Volo—, en el año 1888. Era hijo del ingeniero ferroviario palermitano Evaristo de Chirico y de la genovesa Gemma. Tres años después nació su hermano Andrea, que más tarde fue pintor y músico y ensayista, y que firmó con el seudónimo de Alberto Savinio (fallecido en 1952). La peculiaridad fantástica, y aun fantástica, de Savinio no entraba en contradicción con el metafisismo de Giorgio. Savinio pudo acabar siendo surrealista sin forzar para nada la peculiaridad personal que él llevaba muy bien a su propia pintura. Y en cuanto a de Chirico, más por incitación de lo que podríamos llamar «la iglesia» surrealista que por deseo propio, acabó entrando en el gran movimiento que tenía su sede



VIAJE SIN TERMINO (Hartford, Connecticut, Wadsworth, Atheneum. Oleo sobre lienzo, firmado y fechado en 1914).

en París. Pero la vivencia fantástica de los dos hermanos no sólo no era contradictoria, sino que hacía que se entendieran muy bien, al menos hasta donde llegan mis noticias. Aunque, ya desde los tiempos de Grecia, había entre los dos hermanos fundamentales diferencias que la pintura de ambos haría luego más evidentes. Más «dilettante» en el camino de la fantasía, Savinio; más aplicado a los objetos —con un cierto sello «germanista» que sus mismas preferencias estaban poniendo de manifiesto—, Giorgio. Pero, en fin, ya desde Grecia empezó a definirse en ellos su vocación de artistas y, efectivamente, en Atenas fue donde Giorgio de Chirico empezó ya cursos de arte en el Politécnico de aquella ciudad. Pero Evaristo, el padre de los jóvenes artistas, murió en 1905. Fue entonces cuando la madre y los dos hermanos decidieron regresar. Y antes de afincarse en Munich —ciudad muy a propósito para Giorgio, debido a las influencias que ya se habían dejado sentir en él, de Bocklin y de otros artistas alemanes del momento—; antes, digo, de ese baño germanista que Munich y su escuela significó para de Chirico fundamentalmente, hicieron un pasó rápido por Italia, por Venecia y por Milán fundamentalmente. Pero acabaron estableciéndose en Munich, para asistir allí a las clases de la Academia de Bellas Artes. Eran los años de los últimos fulgores del «Jugendstil» y aun de las Secesiones diversas. Eran los tiempos del «Brücke» y aun los del «Blaue Reiter», cuando se difundía lo que luego sería «el expresionismo» alemán. Los caminos del expresionismo no discurrían, ciertamente, por lo que andaba buscando el joven Giorgio, pero sí podía coincidir con su camino, aun torpe-

mente buscado, el mundo ensoñado de aquellos artistas alemanes que siempre quisieron superar las formas naturalistas con cualquier tipo de fantasismo y ensoñación —como podía serlo el Bocklin de «la isla de los muertos»—, o como, en otro orden de cosas, pudiera apuntar la estética de «los nazarenos».

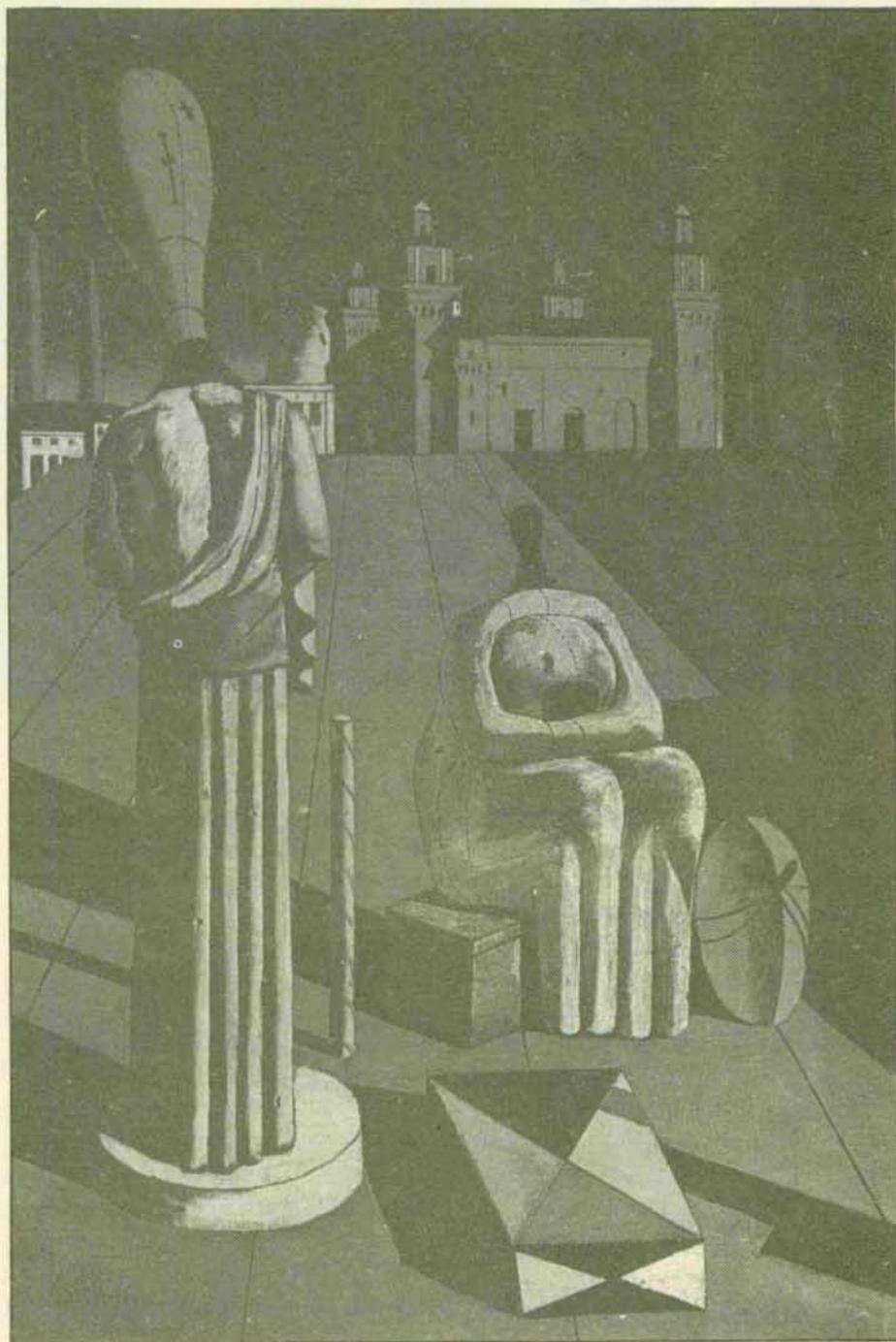
Pero el italiano Giorgio de Chirico —que lo era, y muy fundamentalmente, como su mismo nombre indica—, si bien era muy receptivo de todos los legados históricos que el ambiente y el clima del arte le proporcionaba, lo era mucho más si ese ambiente y ese clima le llegaba por el vehículo italiano que él mismo llevaba dentro por su cultura familiar y por su sangre, que si le llegaba a través del vehículo muniqués, impuesto al fin y al cabo, y alemán también, pese a la liberalidad que la gran ciudad de Dürero comportaba. Es cierto que el arte muniqués de esa época no le pasó a de Chirico desapercibido. Pero ya es significativo el hecho de que lo que nuestro pintor percibía —y aun estaba dispuesto a percibir— de los pintores germánicos de la época, en momentos en que el arte moderno estaba naciendo, con su casi prescripción de abandono de toda referencia literaria... ya es significativo —digo— que lo que Chirico quiso percibir de esos artistas alemanes de la modernidad, como Bocklin, era más bien un clima que pudiéramos considerar **literario** —o poético, por lo menos— y no el clima de asepsia formal que parecía comportar el primer cubismo y aun el futurismo que estaban produciendo sus compatriotas.

O sea, que el metafisismo que ya se empezaba a fraguar en el taller de de Chirico, más que una apelación literaria, era

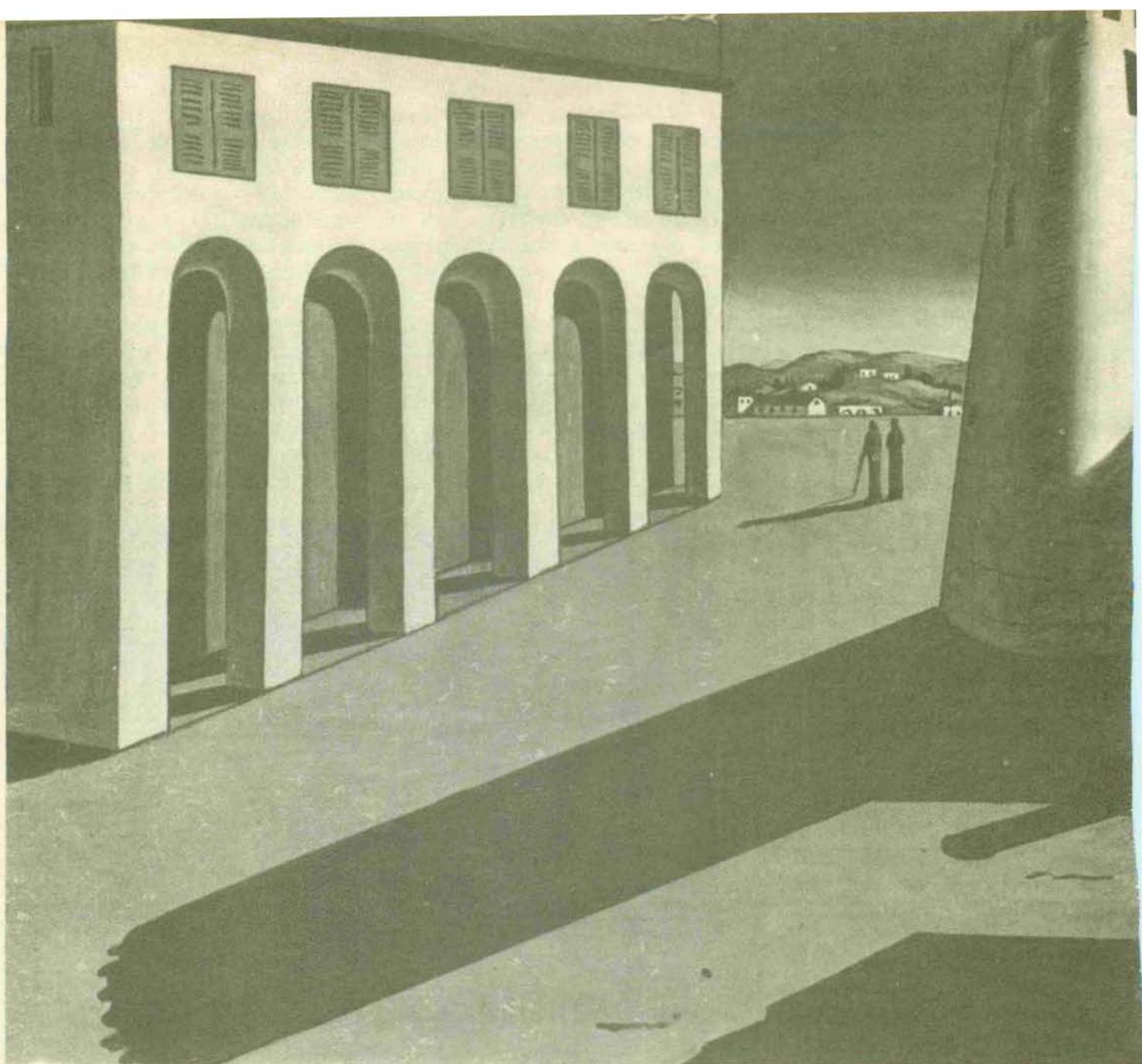
una resistencia poética a la que nuestro artista no quiso renunciar nunca. ¿Y sólo se trataba de una resistencia poética? Era una resistencia, también, historicista: no se olvide nunca que de Chirico era un hombre de cultura italiana, y que la acción del arte italiano no se produce nunca sin una cierta apelación historicista. ¿Pero en qué consistía el historicismo que de Chirico le entregaba a su pintura? Consistía, casi, en la realización de un inexistente ma-

nifiesto personal en el que se asegurase que la historicidad es algo climático que se manifiesta en todo.

La historicidad que yo insisto en atribuirle a de Chirico, como en general a todo el arte italiano, incluso desde el renacimiento, es, y continúo insistiendo, más una cuestión climática que propiamente sistematizada. Cuando, por ejemplo, de Chirico nos refiere algo de eso que, para cualquier artista de su tiempo, no sería más que un simple pai-



LAS MUSAS INQUIETANTES (Milán, Mattioli. Oleo sobre lienzo, firmado, 1916).



PLAZA DE ITALIA (Milán, Bergamini. Óleo sobre lienzo, firmado, 1913).

saje urbano, donde por supuesto tampoco existe ningún tipo de referencia histórica, ese clima de la historicidad de que hablo es cuando se manifiesta en su forma más abiertamente climática. La soledad es, en sí misma, la principal protagonista de esos paisajes chiriquianos. Y aunque la soledad no es, por sí misma, un fenómeno histórico ni mucho menos historicista, sí que crea, por lo menos, ese clima de que hablo, de recuerdos históricos e incluso de

nostalgias. Y es curioso cómo un simple reloj de estación puede llegar a crear ese clima que el propio Chirico llamó «metafísico» y que yo me atrevo a considerarlo historicista... Por supuesto, ese historicismo de de Chirico se hace mucho más evidente cuando el pintor se decide a aludir directamente a los mitos históricos —mitos directos, en forma estatuaría, enfrentándose con el paisaje— o mitos aludidos simplemente con una leve referencia, o simplemente figurados a través de los misteriosos maniqués, tan peculiares en él.

Tras regresar a Italia en 1909,

residió sucesivamente en Milán y en Turín. Allí y entonces se fija definitivamente, tras racionalizarla —si esa es una palabra que se puede utilizar correctamente cuando se trata de de Chirico— la «pintura metafísica», como él ya empezaba a llamar a su propia pintura. Sea como sea, y a pesar del fondo historicista, es lo cierto que su arte ya empezaba a tener una notoriedad entre los que estaban atentos a la modernidad del arte. Es entonces cuando se acusa en su pintura la impresión, netamente italiana, de esas arquitecturas rectilíneas pobladas de estatuas que tanto caracte-



riza a su primera «pintura metafísica». Pero en 1911 marcha a París, donde ya estaba Savinio, su hermano, y donde fija su definitiva residencia. Allí obtiene éxito inmediatamente, sobre todo por parte de escritores y poetas, pues sus obras, suscitadoras de una cierta angustia, presagiaban mucho antes del surrealismo la necesidad del inconsciente y del sueño. Guillaume Apollinaire, de quien dejó un conocidísimo retrato de 1914, se convirtió pronto en su más ardiente defensor.

De Chirico, con sus arquitecturas «congeladas e insólitas», su atmósfera de angus-

tia, objetos impersonales, como dameros, guantes, estatuas de yeso, manos despellejadas de modelos anatómicos, descrito todo ello con minuciosa indiferencia, y, luego de 1915, maniquíes y estatuas de cabeza ovoide marcadas con el signo matemático del infinito... de Chirico, digo, era un surrealista «avant la lettre». Por eso, en 1924, nuestro pintor engrosó inmediatamente la lista de los pertenecientes a «la iglesia» surrealista; participa en la primera exposición de la tendencia, de 1925, sin dejar de ejercer sobre muchos de ellos una influencia manifiesta. Cuando, en 1928, pu-

blicó André Breton «Le surrealisme et la peinture», la capacidad pictórica creadora de Chirico estaba ya prácticamente agotada. En 1929 se publicó «Hebdomeros», una novela onírica que no alcanzaba gran cosa, a pesar de sus prometeicas intenciones. En realidad, la tragedia final de de Chirico consistió en que no supo entender su propia historicidad. Se entregó a un huerdo academicismo, sin comprender que el academicismo nunca significa verdaderamente un respeto histórico. Giorgio de Chirico falleció en noviembre de 1978, en Roma. ■ J. M. M. G.