

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Posgrado en Historia del Arte

**La fijación imperecedera de la memoria  
en la obra de Giorgio De Chirico**

Tesis que para optar al grado de  
Maestría en Historia del Arte

presenta

Graciela E. Kasep Ibáñez  
Nº cuenta: 97770224



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a mis padres por todo lo que me han dado. Aquí se condensan dos años de mi vida que representan un giro inesperado en el aspecto profesional, más aun en el personal...dos años que me fortalecieron y me impulsaron a enfocar de una manera distinta lo que de mi existencia espero.

A todas las personas que me han acompañado en esta y en otras etapas importantes del camino.

De manera muy especial y con mucho cariño y respeto dedico estas páginas a quienes me formaron y apoyaron para concluir este ciclo: Cuauhtémoc Medina, Daniel Garza Usabiaga, Nuria Balcells.

A quienes con sus valiosos comentarios me ayudaron a cerrar esta pequeña investigación: Renato González Mello, Luz María Sepúlveda y Luis Argudín.

Gracias

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>I.- Una nueva relación con el pasado.....</b>	<b>6</b>
<b>II.- Futurismo y Metafísica.....</b>	<b>26</b>
<b>III.- La imagen metafísica y la memoria bergsoniana.....</b>	<b>30</b>
<b>Consideraciones finales.....</b>	<b>44</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>52</b>
<b>Notas.....</b>	<b>54</b>

## Introducción

El panorama artístico de principios del siglo XX presencié un cambio importante en la forma de aproximación a la realidad como respuesta al contexto crítico que rodeaba a la sociedad europea. Esto fue resultado, en gran parte, de la decadencia del imperio austro húngaro y más tarde de los conflictos bélicos. El cambio trajo como consecuencia el nacimiento de nuevos periodos creativos que fueron eco de algunas de las revoluciones conceptuales más importantes en el mundo occidental. El éxito y la expansión de la ciencia promovieron el desarrollo tecnológico que, a partir del surgimiento de la teoría de la relatividad y el comienzo de la mecánica cuántica, generó un cambio en la mirada científica sobre la naturaleza. Otra transformación significativa en el pensamiento de aquella época fue la postulación del inconsciente –el reconocimiento de la relevancia de complejos procesos mentales- y la nueva posibilidad de explorar las percepciones internas, entre otras aportaciones que trajo consigo el psicoanálisis desde finales del siglo XIX. Así mismo en el campo de la filosofía se produjo una significativa reacción ante el positivismo<sup>1</sup>.

La presente investigación tiene como objetivo analizar un periodo importante en la obra del pintor italiano Giorgio De Chirico (1886-1978): el periodo metafísico. Ésta importante fase en la expresión artística abarcó de 1911 a 1919, es decir, tuvo lugar durante el contexto apenas esbozado, de manera que estas obras contienen la huella de las transformaciones que estaban ocurriendo en ese entonces en el continente europeo.

La forma artística puede entenderse como un medio de re-aprehensión del mundo que implica diferentes formas de aproximación a la cuestión del tiempo. En algunos casos, el arte presenta el futuro como victorioso, como la eterna promesa de una configuración diferente de la realidad. En otros casos, se proyecta el pasado que a veces conlleva la melancolía de un

tiempo ya vivido. La obra de Giorgio De Chirico manifestó la necesidad de generar cambios dentro de la sociedad en la que vivía a partir del reconocimiento del pasado:

Era el último año de aquél siglo XIX, de aquél magnífico siglo tan rico en arte, en pensamiento, en idealismo, en romanticismo [...] Así nos asomábamos al umbral del siglo XX, de este siglo nuestro que vive bajo los signos nefandos y deletéreos de la pederastia, de la histeria, de la impotencia plástica y en general creativa [...]²

Sus pinturas forman parte de la búsqueda de una interpretación del mundo que le rodeaba y la experimentación para lograr su representación. La construcción formal del periodo metafísico se caracteriza principalmente por la presencia de volúmenes, de formas colocados en el lienzo sin significación precisa, por yuxtaposiciones irracionales, por la manifestación de un carácter no funcional de los objetos y la evocación fantasmagórica de los mismos dentro de lugares desiertos. Estos elementos configuraron lo que se podría llamar una nueva melancolía. En palabras de De Chirico:

El nuevo pintor metafísico sabe demasiadas cosas [...] demasiadas cosas han dejado huellas y ecos y recuerdos y vaticinios [...] demasiadas divinidades han muerto y renacido y muerto otra vez de la muerte sin resurrección; él entonces vuelve a mirar el techo y todas las paredes de su habitación y los objetos que lo rodean y a los hombres que pasan abajo en la calle y ve que ya no son aquellos de la lógica de ayer de hoy de mañana. Él no recibe más impresiones, pero descubre, descubre continuamente nuevos aspectos, nuevas espectralidades³

Además de la ruptura con el espacio figurativo tradicional que es evidente en sus pinturas, lo que este trabajo pretende explorar es la forma en la que opera el uso constante de la memoria, un elemento fundamental tanto del periodo metafísico como del resto de su obra. Se considera que Giorgio De Chirico modificó la concepción de un tiempo lineal para recuperar y mezclar espontáneamente el pasado y la tradición cultural con las experiencias vividas por el artista. Sin duda, De Chirico fue un vocero de su época; manifestó a través de su obra y escritos los cambios que a nivel artístico y social debían ocurrir para salir de la

crisis socio-cultural en la que, a su parecer, se encontraba el mundo occidental. Las referencias a lo ya ocurrido, la intermitente vuelta a la memoria y los recuerdos, así como el insistente juego temporal fueron los mecanismos para exteriorizar su recuperación del pasado, tanto en el ámbito artístico y cultural de la sociedad, como a nivel personal.

Más que una revisión monográfica de la vida y la obra de Giorgio De Chirico, esta investigación gira en torno a la memoria como una motivación primordial en su obra. El periodo metafísico resulta de especial interés por ser el momento en el que el artista generó y maduró las ideas nuevas de su quehacer artístico. Las etapas posteriores se convirtieron en relecturas de lo que generó en los primeros años de su trayectoria.

La pintura metafísica puede considerarse como una de las principales propuestas estéticas del siglo XX; es una etapa pionera e innovadora en la historia del arte. Una de las aportaciones más importantes de la pintura metafísica es que se aventuró a proponer una nueva forma de concebir la composición y la configuración de las formas dentro del lienzo. Así mismo, es importante destacar el cambio que generó en el mundo del arte en cuanto a la apreciación del pasado. El interés en el periodo metafísico se debe también a que representa el punto cardinal de la trayectoria de Giorgio de Chirico.

No obstante, desde mi punto de vista, este momento creativo no ha sido suficientemente explorado a diferencia del futurismo<sup>4</sup>, siendo que ambos movimientos surgieron de la experiencia artística italiana. Debido a circunstancias históricas que más adelante serán mencionadas, la pintura metafísica no tuvo la suficiente difusión para trascender al mismo nivel que el futurismo y el resto de las primeras vanguardias. Por consiguiente, la aportación que representó para los movimientos artísticos posteriores, especialmente el Surrealismo, permanecen aún poco valorados. Este trabajo pretende

contribuir al conocimiento de este periodo artístico resaltando algunos aspectos teóricos que van más allá de la mera descripción monográfica de la pintura metafísica y su creador.

La cuestión de la memoria será analizada desde varias perspectivas en relación siempre con la obra pictórica de Giorgio De Chirico. Para comenzar, se retomarán algunos planteamientos en torno al cambio en la relación con el pasado que propone Giorgio de Agamben en el libro *El hombre sin contenido*. Posteriormente se presentarán algunas reflexiones de Frances Yates extraídas del libro *El arte de la memoria*, donde la autora revisa la importancia de la arquitectura en la construcción de imágenes mentales y la forma en que éstas establecen un vínculo con el pasado. Finalmente, el eje principal a partir del cual se abordará específicamente el tema de la memoria, serán los postulados del filósofo francés Henri Bergson. Sus principios en torno a la relación mente-cuerpo, el vínculo con la memoria como conservadora de todos los aspectos de la existencia y la importancia de las imágenes, se presentan en este trabajo como el sustento a partir del cual es posible reflexionar sobre la presencia y la operación de la memoria en la obra pictórica de Giorgio De Chirico perteneciente al periodo metafísico.





## I.- Una nueva relación con el pasado

*El recuerdo más lejano que tengo de mi vida es el recuerdo de una habitación grande y de techo alto.*  
Giorgio De Chirico

Para iniciar el estudio sobre el constante retorno al recuerdo y la memoria empleada por Giorgio De Chirico en la pintura metafísica, se recurre en principio al análisis en torno a la nueva aproximación con el pasado planteada en el libro *El hombre sin contenido* de Giorgio Agamben. En el capítulo décimo de este libro, el autor propone la existencia de una nueva relación con el pasado derivada del cambio que cree que se ha producido en la transmisión de la cultura. Agamben plantea que la imposibilidad de transmisión o intransmisibilidad de la cultura, como la nombra, surge como un nuevo valor ante la experiencia del *shock* que se genera por la falta de comprensión dentro de un determinado orden cultural:

En un sistema tradicional, la cultura sólo existe en el acto de su transmisión, es decir en el acto vivo de su tradición. Entre pasado y presente, entre viejo y nuevo, no hay solución de continuidad porque cada objeto transmite a cada instante un sistema de nociones y creencias que en él han encontrado expresión<sup>5</sup>.

Para este autor la ruptura con la tradición no quiere decir que se desconoce el pasado, significa que éste, ya no tiene la capacidad de ser transmitido pues las nociones que expresa pierden sentido. La ruptura con la tradición -considerado como hecho ineludible- abre una época en la que entre lo viejo y lo nuevo ya no hay ningún vínculo posible más que la incesante acumulación de lo viejo. La relación entre la obra de Giorgio De Chirico y los planteamientos de Agamben, se puede localizar a través de la voluntad del artista por establecer una nueva relación con el pasado, cuestión que en otros movimientos como el futurismo no era similar. Si la falta de transmisión genera la ausencia de puntos de referencia

según Agamben, se puede encontrar que la obra de Giorgio De Chirico trata justamente de dar puntos de referencia en torno al pasado con el fin de recurrir a él y traerlo al presente.

Para el autor el primer intelectual europeo que fue capaz de notar este cambio cultural fue Walter Benjamín quien planteó la importancia de la “cita”<sup>6</sup>. El poder de la “cita”, se entiende que no sólo radica en la capacidad de transmisión del pasado sino en la fragmentación de un contexto histórico determinado y, ante esta segmentación, la “cita” contiene una carga de verdad única aparentemente fuera del contexto del que se arranca. Plantea Agamben que: “en una sociedad tradicional no se pueden concebir ni la cita ni la colección, pues no es posible romper por ningún lado el entramado de la tradición a través del cual se lleva a cabo la transmisión del pasado”<sup>7</sup>. No tiene cabida la fragmentación mencionada. Partiendo de esto, se puede considerar que la pintura de Giorgio De Chirico elaboró “citas” del pasado a través de las imágenes. Fragmentó su propio pasado al presentar sólo algunas referencias de éste a través de objetos que tenían que ver con un momento particular de su experiencia personal, pero al hacer referencia a lugares públicos como las plazas, al mezclar la mitología como fuente temática en algunas de sus obras, fragmenta de alguna manera y representa parte de un pasado colectivo. A través de esta vuelta al pasado, más que reflejar una verdad única con sus obras, planteó la inquietud por profundizar en el contenido de cada escena, de cada imagen; por descubrir aquello enigmático que para él estaba en todo y dar simplemente algunas pistas para recordar.

La pintura metafísica legitimó la disposición sin sentido de las figuras en el lienzo, donde, cada figura implica esa fragmentación de la que se está tratando a partir del texto de Agamben. En esta nueva relación con el pasado que se encuentra en la pintura metafísica, De Chirico no buscó la mera transmisión del pasado sino el reacomodo del mismo. Cambió las garantías en la disposición del espacio que tradicionalmente correspondían a la obra de

arte y a través de la ruptura con el espacio figurativo tradicional modificó también la forma en la que la obra de arte llegó a ser la materialización de la unión entre el pasado y el presente.

Agamben menciona que a través de la fragmentación, de la ubicación de objetos fuera de su contexto, se modifica el orden en el que esos objetos encuentran su valor y sentido. Este es un ejercicio que constantemente encontramos en la obra de Giorgio De Chirico pues en los lienzos colocó las figuras fuera de cada contexto. Este artista llevó a cabo esa destrucción del orden que le daba valor y sentido a la realidad para reacomodar y dar a la luz una nueva perspectiva de los objetos y una nueva conexión con el pasado a través de ellos.

Según Agamben para que el arte sobreviva a la destrucción de la tradición antes mencionada, esta destrucción de lo transmisible tiene que ser reproducida en la obra. Una característica de la sociedad occidental de principios del siglo XX es la tendencia a anclarse de las promesas del progreso, dado el contexto, aunque al mismo tiempo existiera la tendencia a mirar hacia el pasado. Estos cambios en la concepción temporal se reflejan en el arte pues aquello que para la historia es incomprendible tiene una nueva oferta desde el punto de vista artístico: el arte es redentor del pasado al citarlo, sin importar la lejanía de los contextos y de este modo el arte se ha convertido, desde esta perspectiva, en el vínculo entre el hombre y su pasado:

El pasado, que el ángel de la historia ha perdido la capacidad de comprender, recompone su figura frente al ángel del arte, pero esta figura es la imagen extrañada en la que el pasado sólo encuentra su verdad a condición de negarla, y el conocimiento de lo nuevo sólo es posible en la no-verdad de lo viejo. Es decir, la redención que el ángel del arte le ofrece al pasado... no es nada más que su muerte... Y la melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho del extrañamiento su propio mundo, y la nostalgia de un realidad que él no puede poseer más que convirtiéndola en irreal<sup>8</sup>.

La nostalgia según este planteamiento de Agamben nace por algo que ya no es real, es decir, lo que ya no está presente se posee nuevamente al convertirse en algo irreal a

través de la obra de arte, proceso que llevó a cabo sin duda la obra del periodo metafísico de Giorgio De Chirico.

La estética, para Agamben, recupera lo intransmisible del pasado y lo convierte en un nuevo valor. De esta manera se genera un espacio donde el hombre puede encontrar un vínculo nuevo para el pasado y el futuro. Este espacio, según Agamben, es el espacio estético:

Una cultura que, con su intransmisibilidad ha perdido el único garante de su verdad y que se encuentra amenazada por la incesante acumulación de su propio sin sentido, le confía ahora su garantía al arte [...] si la obra de arte es el lugar en el que lo viejo y lo nuevo tienen que arreglar su conflicto en el espacio presente de la verdad, entonces el problema de la obra de arte y de su destino en nuestro tiempo no es que ocupe un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales[...] Sólo la obra de arte le asegura una fantasmagórica supervivencia a la cultura acumulada<sup>9</sup>.

El arte del periodo metafísico precisamente se relaciona con la conciliación entre el pasado, su presente y futuro: genera el espacio donde el hombre puede reconocer su acción en el presente y darle sentido según los planteamientos revisados por Giorgio Agamben. Además de lo previamente mencionado y como parte de la manifestación de una diferente relación con el pasado, el reconocimiento de que la obra de Giorgio De Chirico encuentra ingredientes fundamentales en la memoria y el recuerdo nace de dos aspectos importantes: por un lado de la consideración del propio artista como portador y heredero de la tradición cultural de sus orígenes y por otro de la exteriorización de una serie de confidencias personales, de la muestra de sí mismo, de un constante autorretrato interior, de su pasado en las imágenes. La *Scuola Metafísica* inició en 1911 y se prolongó como tal hasta 1919. Esta corriente artística operó como contraparte a lo liviano y banal que presentaba el arte de vanguardia, en el caso italiano, el futurismo. A diferencia de éste último, la metafísica en Giorgio de Chirico propuso el rescate tanto de los objetos como de la cultura italiana en las

obras y el sentido de lo clásico a través de la arquitectura, la modernidad no implicaba un alejamiento o rechazo del pasado cultural.

Ya que ha sido mencionada la importancia de la arquitectura en la obra de De Chirico, vale la pena recurrir a una parte de la revisión de la memoria que lleva a cabo Frances Yates en el libro *El arte de la memoria*. En el primer capítulo de este libro, Yates habla de la importancia del ejercicio que enseña a memorizar a través de la técnica de sellar imágenes y lugares en la memoria. La mnemotécnica, como se conoce dicho proceso, parece que ya no tiene la misma importancia en los tiempos actuales, según la autora. Sin embargo antes de la existencia de la imprenta, de un registro permanente de las cosas, el adiestramiento de la memoria resultaba fundamental. El pasaje que relata del banquete que ofrecía Scopas<sup>10</sup>, presenta un vínculo posible con el arte metafísico de Giorgio De Chirico: la importancia de la arquitectura, de cómo una construcción en el espacio resulta importante para el ejercicio de la memoria. En dicho pasaje, el poeta Simónides de Ceos -tras el derrumbamiento del tejado y la muerte de los comensales durante el banquete-, fue capaz de recordar a los asistentes que murieron aplastados, gracias al acomodo de éstos en la mesa. Es decir descubrió cómo “una disposición ordenada [era] esencial para una buena memoria”<sup>11</sup>. Esta colocación ordenada es planteada como la facultad de seleccionar lugares y establecer una relación con imágenes mentales de las cosas que se quiere recordar, de modo que el orden de los lugares conserva el orden de las cosas y la arquitectura resulta fundamental en este proceso.

Recorrer un lugar, de acuerdo con los planteamientos de Yates, genera fuertes impresiones visuales y se puede establecer una relación entre el recorrido y determinadas imágenes. La vista, en estos planteamientos, se considera como el más fuerte de los sentidos, más aún, si se vincula con otro tipo de percepciones y reflexiones. La obra de Giorgio De Chirico a la que se hace referencia en este trabajo contiene este tipo de

reflexiones a partir de la configuración del espacio en las obras desde la arquitectura. A partir de imágenes simbólicas basadas en las plazas vacías, torres, arcadas, columnas, estatuas, etc. De Chirico proyectó un concepto del espacio como un estado mental. Las imágenes de los sitios urbanos aparecen persuadidas tanto por el pasado cultural a través de la arquitectura como eje de la composición; como por las metáforas del pasado personal.

El pasado personal, la revisión de algunos pasajes de la vida de Giorgio De Chirico, son importantes para esta investigación ya que fueron ingredientes fundamentales en la construcción del pensamiento del artista y por lo tanto de su discurso pictórico.

Giorgio De Chirico nació en Volos, Grecia en julio de 1888. Desde la infancia tuvo contacto con la tradición cultural europea más antigua que posteriormente se reflejó en su educación artística y en su obra. La constante mirada al pasado cultural surge sin duda del contexto en el que creció aunque no sólo saca a relucir en su obra situaciones generales de una historia pasada o del contexto cultural sino también del ámbito personal. Cada etapa pictórica que compone el periodo metafísico devela las experiencias personales del artista. Es importante destacar de su infancia el acercamiento e interés por la profesión de su padre –ingeniero mecánico hidráulico- y comisionado para la construcción de las redes ferroviarias en Grecia, lo que más tarde se reflejaría en la iconografía de sus obras: en los lienzos se encuentran las herramientas empleadas en esta profesión, patrones geométricos que surgen de los planos y dibujos mecánicos que encontraba en el escritorio de su padre, la constante presencia de trenes e incluso la referencia en algunos títulos de las pinturas. Anécdotas e imágenes de las diferentes ciudades en las que vivió, la experiencia militar, etc. encontraron salida en las obras pertenecientes al periodo metafísico: “...cuando pienso en mi vida de entonces veo como ciertos hechos se repiten, aunque en lugares distintos, en circunstancias distintas, en planos distintos”<sup>12</sup>.

Aparentemente la infancia de De Chirico se caracterizó por ser introspectiva, lo cual generó un acercamiento más detenido a todo objeto que le rodeaba. Esto más tarde se tradujo en una visión simbolista de los objetos así como en el trato inanimado<sup>13</sup> de éstos en la obra pictórica. Para entender la forma en que el recuerdo, la reconstrucción de las formas y los espacios operaban en la obra de este artista, no se pueden ignorar las varias experiencias bélicas por las que atravesó De Chirico:

Durante nuestra estancia en Volos, en 1897, estalló la guerra entre griegos y turcos. Fui testigo de tantas escenas de miedo, de angustia, de compasión y de pena a veces también desagradables que, multiplicadas por ciento o por mil, vi muchos años después durante la Primera Guerra, y más tarde aún, durante la Segunda Guerra<sup>14</sup>.

Estas experiencias explican cómo a través de la reconstrucción de espacios y lugares en las obras rescataba los lugares después de la devastación ocasionada por la guerra. Realizó a través de las obras la posibilidad de reconstruir los espacios físicos y traerlos del pasado hacia el presente.

Por una situación de orden familiar, la muerte de su padre, De Chirico se mudó a Munich en 1905 visitando durante el recorrido varias ciudades en Italia. De esas paradas es importante reconocer el contacto que tuvo con las obras maestras de Tintoretto (1518-1594), de Veronés (1528-1588) y de Tiziano (1485-1576). Si bien en ese momento las percibía como meras ilustraciones o imágenes coloreadas, más tarde de esas obras obtendría dos planteamientos fundamentales de su quehacer artístico: tanto la apreciación poética y metafísica de una obra como la belleza en la ejecución, es decir la importancia de la técnica. Esta experiencia en su paso por Italia no fue la primera fuente para resaltar aquella cultura años más tarde en su obra. Desde que la familia De Chirico vivía en Grecia existía una idealización de la cultura italiana, a tal grado que objetos de consumo cotidiano como mantequilla, papel, artículos de oficina, agua potable, etc. -que más tarde aparecerían

plasmados en las pinturas- provenían de ese país casi mitificado<sup>15</sup>. En numerosas ocasiones, por el trabajo de su padre o por circunstancias más severas como la muerte de éste, la familia De Chirico cambiaba de casa o incluso de ciudad, situación que el artista llegó a considerar como una fatalidad en su vida. Fatalidad que, sin embargo, dejó una huella importante en su quehacer artístico pues generó ese vínculo mental especial con los lugares a los que posteriormente podía regresar o reconstruir en sus obras. En este punto se puede retomar nuevamente el planteamiento de Yates sobre el orden establecido de las cosas a partir de las imágenes mentales de los lugares y estas imágenes Giorgio de Chirico las creó desde la infancia.

De la mudanza de la familia posterior a la muerte del padre hubo dos antecedentes medulares a los posteriores planteamientos de la obra metafísica. Primero, una reflexión en torno a lo que consideró la novedad descubierta por Nietzsche, es decir, la extraña, misteriosa, solitaria y profunda poesía que se encuentra en la *Stimmung* -la atmósfera en sentido moral- sobre la cual el pintor señaló: "... de la tarde de otoño, cuando el cielo está claro y las sombras son más largas que en verano, porque el sol empieza a estar más bajo [...] se puede sentir, digo, en las ciudades italianas".<sup>16</sup> Es decir empieza a cultivar el gusto por las atmósferas y el misterio encerrado en ellas, entendiendo por esta frase, gracias a los cambios de la luz y las peculiaridades de las sombras que más tarde se reconocerían en su obra pictórica.

En segundo lugar, el papel de Munich –como cuna de la pintura moderna tras la secesión- y el arte al que se enfrenta durante este periodo. Es sabido que el contacto con la obra de Max Klinger (1857-1920) y Arnold Böcklin (1827-1901) fue fundamental, especialmente la del segundo. Böcklin fue el último gran exponente de los valores del Romanticismo, lo cual se reflejaba en la peculiar forma de manifestar la verdadera esencia



de la realidad. De Chirico consideró que la técnica de este artista alemán era tan extraordinaria que al mismo tiempo podía aparentar lo real como irreal, generando un arte de sensación a partir de las atmósferas fantásticas logradas. Reconocía en Böcklin un poder metafísico generado en su pintura por la claridad y precisión de la aparición, de lo sorprendente. La influencia es notable en ciertos elementos que se repiten en las pinturas de De Chirico. Un ejemplo de ello es la obra de Klinger titulada *Shame* (fig. 1, 1884) donde la sombra proyectada en un muro de una de las figuras se recupera años más tarde por De Chirico. Entre las obras de Böcklin cabe destacar *Prometeo* y *Ulises* (Fig. 2) y *Calypso*, ambas obras de 1882, donde se reconoce tanto el debate entre lo real y no real, como la creación atmosférica y presencia de formas enigmáticas que atrajo a De Chirico. La influencia directa de esta obra se puede observar en *El enigma del oráculo* de 1909 (Fig. 3). A finales de la primera década del siglo XX De Chirico ya evidenciaba su preocupación a nivel formal e ideológico por el lado reverso de lo aparente y por la revelación que surge de los elementos proporcionados por el pasado.



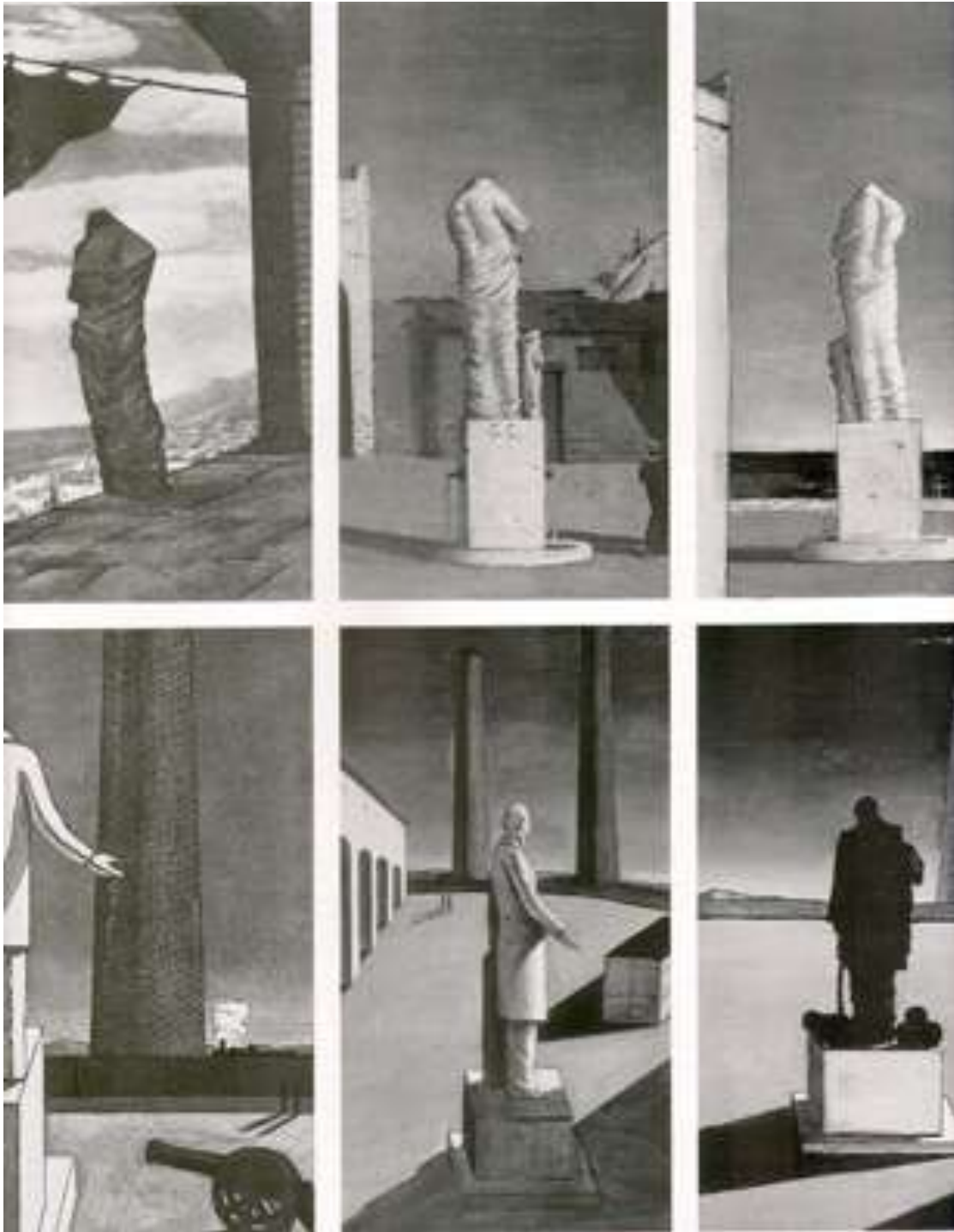
Fig. 1 Max Klinger, *Shame*, 1884



Fig. 2 Arnold Böcklin, *Prometeo y Ulises*, 1882



Fig.3 *El enigma del Oráculo*, 1909



Detalles

En 1909 regresó a Italia y se instaló con su familia, primero en Milán y posteriormente en Florencia. A partir de este momento la etapa de pintura böckliniana ya había concluido aunque ciertas formas se seguirían repitiendo en trabajos posteriores como se puede observar en *El enigma de la hora* de 1911 (Fig. 4). En esta pintura cabe destacar la consolidación de lo simbólico a través del uso de elementos arquitectónicos como la estructura de la arcada representando la permanencia del pasado en lo presente. ¿De qué manera se encuentran en esta obra los primeros indicios del acercamiento con el pasado? La presencia del reloj junto con el título alude al tiempo, a una hora como fracción, como un instante que parece inmóvil ante el tránsito del pasado al presente. La luz es utilizada como representación de lo que está por ocurrir, la imposición de la estructura arquitectónica, como se ha mencionado, es el presente mientras que la configuración de la sombra simboliza el pasado<sup>17</sup>. En este primer periodo florentino continuó trabajando alrededor del sentimiento misterioso que había obtenido de los libros de Nietzsche: “la melancolía de los bellos días de otoño, a primera hora de la tarde, en las ciudades italianas. Era el preludio de las piazze d’Italia que pinté más tarde en París y después en Milán, en Florencia y en Roma”<sup>18</sup>.



Fig.4 *El enigma de la hora*, 1910-1911



Fig. 5 *El enigma de una tarde de otoño*, 1910

La proyección internacional de la carrera artística de Giorgio De Chirico se asocia con su relación con Guillaume Apollinaire a quien conoció en 1913 durante su estancia en París. Apollinaire no sólo le hizo propaganda a su obra, también estableció un vínculo amistoso con él y con los jóvenes escritores que más tarde serían los fundadores del Surrealismo. La relación entre el poeta y el pintor sería de gran importancia sobre todo en la difusión escrita que tendría su obra ya que además de impulsarlo a participar en 1912 en el Salón de los independientes, se convirtió en su primer crítico. Individualizó algunas características de la obra señalando especialmente la originalidad y ausencia con el arte que en ese entonces se estaba produciendo, y empleó para definirla el término “metafísica”. Remarcó también la presencia de paisajes extraños llenos de una nueva intencionalidad que mezclaban lo clásico

a través del uso de la arquitectura con una gran sensibilidad. A partir de entonces los comentarios en torno a esta novedosa expresión artística aparecerían en diversas publicaciones periódicas en las que Apollinaire colaboraba. La comunicación entre Apollinaire y De Chirico denotaba la relación amistosa entre ellos y por lo mismo cierta benevolencia en las opiniones, sin embargo no dejó de exponer sus posturas en torno a la producción plástica del artista.

La concepción y método entre las escuelas parisinas – impresionismo, post-impresionismo, fauvismo y cubismo- y la incipiente pintura metafísica eran diferentes sin duda, pero sin intención de desacreditar, De Chirico mantuvo una clara diferenciación de los demás procesos artísticos. Más que reproducir la naturaleza, para De Chirico la pintura no debía conformarse con mostrar sensaciones visuales, debía por el contrario estar dirigida a ofrecer un lado reverso o no tan aparente de lo conocido. Escribió De Chirico años más tarde:

Ya es un hecho evidente: los pintores investigadores que desde hace medio siglo se afanan y se desviven por inventar escuelas y sistemas, sudan a causa del continuo esfuerzo que hacen para parecer originales, para ostentar una personalidad, se protegen cobardemente detrás de un escudo de trucos multiformes, estimulan un caso de supuesta espiritualidad...<sup>19</sup>

A partir de 1911 fecha en la que llega a París, ésta era el centro del arte moderno, era la ciudad idealizada por los artistas locales y foráneos que albergaba. De Chirico por el contrario mostró más arraigo y nostalgia que nunca por Italia. Por esta razón, aparecen las primeras plazas italianas como elementos fundamentales en su obra, como forma de reconstrucción de los recuerdos a través del espacio urbano: “En aquel tiempo De Chirico pintaba a Italia...su pensamiento regresaba a las ciudades de Italia a la severa melancolía y al geometrismo lírico de las plazas... Así se formó todo un mundo de poesía arquitectónica

definido por el mismo pintor: arquitectura metafísica<sup>20</sup>. *La nostalgia del infinito* (Fig. 6, 1911) es de las primeras obras pertenecientes a este momento.



Fig. 6 *La nostalgia del infinito*, 1911

La obra de De Chirico en ese entonces se alejaba de los preceptos del arte del siglo XIX, buscaba re-iluminar el mundo a través de la restauración de los objetos en las obras. Los textos de De Chirico nos acercan a lo que él percibía de todo este contexto. Los escritos de 1911 y 1912 los realizó en su mayoría con la intención de hacer un manifiesto poético que evidenciara la propuesta y lógica de su obra. Cuando la fama de Giorgio De Chirico estaba más consolidada se dio una especie de cacería fetichista de todos los documentos previos y contemporáneos a su obra considerada, ya como extraordinaria. El contenido de estos textos inicia con la explicación del fenómeno de la revelación, tan importante en su obra, que sin duda está relacionado con su acercamiento a la filosofía de Friedrich Nietzsche (1844-1900)

y Arthur Schopenhauer (1788-1860). De ambos retomó lo que él considera la conciencia de un sinsentido de la vida transmutado en el arte, lo que genera un arte nuevo, libre y profundo. Trató la importancia de lo enigmático y sin sentido de las cosas que alimenta al arte. Éste no debe satisfacerse con la apariencia de lo natural sino encontrar las sensaciones que dan vida a algo que ya no forma parte del presente. Explicó la importancia de descubrir un lenguaje poético propio que alimentara la composición lineal y geométrica que dan forma a la esencia espectral de las cosas y que generan ese momento de revelación. Para De Chirico, la profundidad de la obra de arte no tiene que ver con un aspecto primitivo por el cual muchos artistas se inclinaban entonces. Opinaba que aquello extraño que se podía manifestar en la obra de arte podía ser captado por el cerebro infantil pero que finalmente implicaba la labor de la conciencia del creador. Giorgio de Chirico planteó que la memoria infantil encontraría más entusiasmo a través de sus obras que la de un adulto por la facilidad de recuperar el pasado espontáneamente, de la misma manera en que las obras eran concebidas<sup>21</sup>. De aquí se puede entender el constante retorno a su infancia como fuente creadora. Ya que se menciona la infancia, vale la pena apuntar sobre elementos como los trenes casi fantasmagóricos que repetidamente aparecen en las obras metafísicas. Si bien esta figura podría ser considerada como algo banal dentro de su obra, tiene una estrecha relación con su pasado. Por un lado, está relacionado con la profesión de su padre quien, como se menciona anteriormente, era Ingeniero Ferroviario. Y por otro tiene que ver con el imaginario popular de una sociedad ante los adelantos de la era industrial y el consecuente progreso. La obra *Lasitud del infinito* de 1912 (Fig. 7) es de las primeras que incluye en su iconografía la imagen de un tren.





Fig 7 *Lasitud del infinito*, 1912

A partir de la expresión del lenguaje de los objetos inanimados que conforman el mundo, De Chirico en la obra y en sus producciones escritas se cuestionaba en torno al futuro de la pintura. Por un lado anunciaba la renunciación a los efímeros aspectos de innovación formal *per se*, y por el otro, el constante descubrimiento de sensaciones desconocidas adquiridas sólo a través de la revelación y toda revelación surge de elementos proporcionados por el pasado.

Los manifiestos que se publican en ese momento alimentaron en De Chirico su interés por utilizar el lenguaje escrito para legitimar sus inclinaciones artísticas. En un inicio todos estos textos no tuvieron la intención de ser publicados. Las notas que hacía el pintor las consideraba importantes para la construcción de su trabajo, valores estéticos y proceso creativo. Los manuscritos pronto adquirieron un tono más explicativo como para ser presentados públicamente. Debido a la importancia que la crítica adquiría, el temor de una mala interpretación de su trabajo fue una obsesión en ese periodo de su vida.

El estallido de la Primera Guerra Mundial provocó la disgregación del grupo artístico parisino y cuando Italia entró a la guerra Giorgio De Chirico y su hermano se vieron forzados a enlistarse en el ejército y fueron destinados como soldados rasos a Ferrara. Ya en el

ejército conoció a Carlo Carrá con quien se establecería una importante influencia mutua en concepción y ejecución de sus respectivas obras:

Así entre un poco de pintura metafísica, el conocimiento de algún ferrarés más o menos loco, algún paseo con de Pisis y el interés que suscitaba en mí la misteriosa belleza de la ciudad de Ferrara, iba pasando el tiempo [...] En aquél tiempo llegó a Ferrara Carlo Carrá, no sé si por casualidad o no, y llegó al cuartel del mismo regimiento donde estaba yo. Nos encontramos más tarde en una especie de hospital o, más bien, en una residencia para convalecientes, situada a pocos kilómetros de Ferrara. Yo aproveché la relativa tranquilidad del lugar para trabajar un poco más. Esta residencia era un antiguo convento lleno de pasillos, de enormes salas y con un número infinito de pequeñas habitaciones. Conseguido el permiso del director, pude instalarme en una de ellas y trabajar tranquilamente durante algunas horas cada día. Cuando Carrá me vio hacer los cuadros metafísicos se fue a Ferrara a comprar telas y colores y se puso a imitar [...] Carlo Carrá se apresuró a volver a Milán llevando consigo los cuadros "metafísicos" pintados en la residencia de Ferrara y, en Milán, se apresuró en organizar una exposición de estos cuadros...<sup>22</sup>

Debido al conflicto bélico, la actividad de la escuela metafísica se vio limitada al territorio italiano. El contexto artístico de este periodo se caracterizaba por la reciente ruptura con el movimiento futurista, promovido en cierta medida por algunos escritos de Giovanni Papini (1881-1956) publicados en la futurista *Lacerba*<sup>23</sup>, en el que se manifestaban los primeros esbozos de lo que más tarde se conocería como la nueva objetividad. El desacuerdo con el movimiento futurista se considera que tuvo que ver con el nivel de complejidad que mostraba, ya que mezclaba ciertos elementos irracionales con el deseo de restaurar la fe en la realidad material, incipiente llamada al orden. Ardengo Soffici publicó por su parte también en *Lacerba* un artículo donde definió la pintura de De Chirico como una escritura de sueños.

A partir de 1918, después de la experiencia en París y la cercanía con las diversas publicaciones italianas, la relación de Giorgio De Chirico con la cultura italiana se volvió más estrecha. Más aún cuando conoció a Mario Broglio y empezó a trabajar con él para la revista *Valori plastici*. Esta revista y el grupo de artistas que se reunieron alrededor de ella asumieron un papel primordial en el arte europeo. En el primer editorial escrito por De Chirico

y firmado por el grupo que formaba *Valori plastici*, se definió el camino de la publicación, es decir, una reflexión bastante crítica sobre las vanguardias de principios de siglo, la revalorización del arte clásico y de la tradición italiana de los siglos XIV y XV, el “retorno al oficio” (impulsado por De Chirico) convirtiéndose en portavoces de la tendencia de regreso al orden que se gestó a nivel internacional:

En cuestión de material y oficio el futurismo ha dado a la pintura italiana el golpe de gracia. Ya antes de su nacimiento navegaba en aguas turbulentas, pero el jolgorio futurista ha hecho desbordar el vaso [...] Creo que ya estamos hartos de picardías, sean políticas, literarias o pictóricas. Con el crepúsculo de los histéricos más de un pintor volverá al oficio y aquellos que ya han llegado podrán trabajar con manos más libres y sus obras podrán ser mejor apreciadas y valoradas<sup>24</sup>.

Como se menciona al principio de esta investigación, el panorama artístico de principios del siglo XX, entre otras cosas generó un cambio importante en la aproximación a la realidad. Este cambio trajo como consecuencia el nacimiento de nuevos periodos creativos. Los nuevos estilos pictóricos que nacieron tenían como impulso primario, la ruptura con el espacio figurativo tradicional. Surgieron nuevos “realismos” -término empleado por Marga Paz<sup>25</sup>- en la pintura europea, es decir se promovió un nuevo retorno a lo real, una aproximación que pretendía mayor objetividad.

Así como en el terreno de la crítica la propuesta metafísica se difundía y se aceptaba entre el medio artístico, el texto *Nosotros metafísicos* de 1919 acompañó a la producción pictórica del artista para contribuir en la difusión y legitimación de esta nueva propuesta. Ese mismo año publicó un artículo titulado “Arte metafísica” donde planteó la existencia del concepto de lo “inhabitado profundo” dentro de la obra, cuestión medular en su producción, que significa dar la impresión de que algo novedoso va a pasar aun dentro de ese carácter de serenidad además de los signos predecibles existentes:

La obra de arte metafísico es, en cuanto al aspecto sereno; pero da la impresión de que algo nuevo deba ocurrir en esa misma serenidad y de que otros signos, además de los ya manifiestos, vayan a irrumpir en el cuadrado de la tela. Éste es un síntoma revelador de la profundidad habitada. Así la superficie plana de un océano perfectamente sereno nos inquieta, no tanto por la idea de distancia kilométrica que nos separa del fondo como por todo lo desconocido que ese fondo encierra<sup>26</sup>.

A partir de 1918, Giorgio De Chirico pasó un periodo en Roma. Coincidió con el proyecto emprendido por Mario Broglio, la publicación *Valori Plastici*, que en ese entonces logró reunir a un importante grupo artístico e intelectual que trabajaban por solidificar el ámbito cultural italiano. La revista significó un nuevo periodo para estos artistas al generar resonancia en el resto de Europa sobre lo que acontecía en Italia. Dotó de cierta identidad a quienes participaban en ella y fue también importante en la transición a la posterior reivindicación del clasicismo. En 1919 De Chirico publicó:

...el cubismo y el futurismo, los cuales producen tales imágenes [aquellas alejadas de lo figurativo, de lo real] más o menos talentosas según la capacidad del pintor, no están exentos de sentido y que si transforman y alargan el aspecto visual de los seres y de las cosas para ofrecer nuevas sensaciones e infundir a sus obras un nuevo lirismo, son, sin embargo, incapaces de ir más allá de las cosas representadas que por lo tanto permanecen encerradas en la esfera del sentido común<sup>27</sup>

Apollinaire retomó el pasado y lo que empezaba a circular a través de la revista italiana para remarcar nuevamente la influencia que llegaría a tener la obra de De Chirico y sus ecos en el resto de la creación artística europea. Para estas fechas se aproximaban fuertes cambios para la unión entre los que formaron la *Scuola metafisica*. En 1919 Carrá publicó 'Pittura metafísica' que trajo consigo una fuerte polémica con De Chirico por el contenido ya que establecía ciertas diferencias con la definición del movimiento. A partir de este tipo de choques el rumbo de la pintura metafísica se transformaría irremediamente. Es difícil establecer en qué momento se perdió la secuencia que había caracterizado el trabajo de Giorgio De Chirico en esta primera etapa de su carrera artística.

## II.- Futurismo y Metafísica

En estos tiempos ha sido repetido con frecuencia [...]que en Italia el Futurismo, aunque no haya dado artistas completos ni obras definitivas, aunque haya animado sobremanera a los ignorantes y a los impotentes, ha servido, a pesar de todo para desechar del arte italiano el espíritu académico [...] Volvamos al futurismo: por mi parte creo que ha sido necesario para Italia como lo ha sido la guerra; llegó como la guerra porque estaba escrito que vendría pero, pero podríamos haber prescindido de él perfectamente. ¡No era precisamente una guerra lo que necesitaba la humanidad! ¡Y no precisamente futurismo lo que necesitaba el arte!<sup>28</sup>

Dentro de la revisión de la pintura metafísica es importante considerar lo que el futurismo – desprendido también de la experiencia artística italiana- a través de la diferenciación aportó a la consolidación de los preceptos que acompañaron la obra de Giorgio De Chirico. Las vanguardias en general eran sinónimo de progreso. El Futurismo, se acercó a un ideal de sociedad moderna donde la cultura, la política y la organización social se complementarían para exaltar e inmortalizar la grandeza nacional. Diversas naciones europeas y por lo tanto sus artistas, necesitaban un cambio que preservara la sociedad a través del arte y la cultura. Cuando los países europeos pasaban por un período de caos antes y durante la guerra, hubo una tendencia por huir de aquello que el mundo externo ofrecía a los individuos, un afán por evadir la realidad a través de la abstracción. La vuelta al orden, el retorno a los referentes externos, el regreso a la figura, a lo objetivo, fue sinónimo, entonces, de conservadurismo. Mientras que el caos y lo revolucionario se relacionaba con los movimientos de vanguardia, la obra de Giorgio De Chirico se vinculó más con la tendencia de retorno a lo real. Para lograrlo, estos “nuevos realismos” recuperaron una mirada que reconocía los objetos del mundo que difiere de la imitación exacta de la realidad, como la que imperó en el realismo del siglo XIX. Había una búsqueda del misterio que se esconde detrás

de la representación del mundo material. Para representar el mundo material, se rehabilitó el objeto generando un nuevo acercamiento a los géneros tradicionales de la pintura.

La pintura metafísica chirichiana buscó la combinación de dos aspectos en la obra: la potenciación espiritual<sup>29</sup> y la construcción pictórica que no devaluara a los objetos pertenecientes a la historia individual. A través de las figuras plasmadas en los cuadros, de la construcción de escenas y escenarios tan peculiares, Giorgio De Chirico puso en evidencia un nuevo valor dado a los objetos por encima de la mera existencia, el valor de uso. Los objetos al ser intercambiables se convierten en equivalentes y pierden cualquier tipo de diferenciación. La convivencia aparentemente sin sentido de los objetos en sus cuadros pretende recuperar el aspecto metafísico de los éstos.

La guerra y las vanguardias habían transformado radicalmente la relación de los cuerpos en el espacio. Así que se trataba de una doble reconstrucción. Por un lado, la de los países tras la guerra, ya que los lugares reconocibles quedaron devastados, y por otro, la reconstrucción de la forma y el orden en el arte:

La gran exaltación de la idea dinámica de la vida –según Roh- correspondió al período 1820-1920. Después de la agitación continua ocasionada por el carácter experimental de las vanguardias de la década de los diez, y de la conmoción producida por los horrores de la guerra, el deseo de pacificación sentó las bases para la eclosión de la vuelta al orden que tuvo lugar en el campo artístico[...] La nostalgia del mundo anterior a la guerra se daba cuando precisamente todo lo que antes allí había habido ya no existía, estaba devastado. Entonces al no haber nada que copiar es la aparición del paisaje metafórico e idealizado...<sup>30</sup>

El movimiento de vanguardia futurista extendió más la idea de reconstrucción de la sociedad a partir de un ímpetu nacionalista y desde la necesidad de una reforma social total. La violencia cobró un valor diferente al considerarse como un elemento fundamental en la propuesta de purificación y transformación de la nación italiana. Estéticamente, ésta era considerada como una fuente de energía creativa que sería capaz de transformar al individuo

en primera instancia y, finalmente, a toda la sociedad. El futurismo se caracterizó en su discurso por un nacionalismo que condenaba el pasado a la vez que exaltaba la violencia y la tecnología como vehículos para renovar la energía de la patria. Reaccionaba, también, contra el espíritu y la sociedad estancada en el tradicionalismo del pasado.

Según George Mosse<sup>31</sup>, no se puede identificar un solo tipo de nacionalismo. Por un lado, se encuentra aquél que está en contra de la modernidad y se resiste a ella a través del rescate de las raíces de la nación así como por el respeto por los valores tradicionales y, por el otro, el practicado por los futuristas, que acogía todo lo relacionado con la modernidad. Al identificar dos tipos de nacionalismo, se generan también dos estéticas diferentes: la que está a favor de la modernidad y la que vuelve la mirada al pasado como es el caso de la pintura metafísica.

Una característica importante de la vida política y cultural italiana desde finales del siglo XIX tras la unificación italiana y hasta el siglo XX, es la importancia que se le ha dado a la idea de la regeneración nacional, expresada en el fascismo años más tarde. La cultura y la política en conjunto fueron asignadas con la tarea de llevar a cabo esta revolución social necesaria para sacar a Italia del atolladero del caos y la decadencia. Emilio Gentile plantea en el libro *Fascist visions* que esta idea de regeneración de un país se presenta a través de formas revolucionarias o escatológicas. Con un carácter mesiánico y apocalíptico este mito, se conceptualiza como una experiencia de sacrificio colectivo a través de la guerra o movimiento revolucionario que como consecuencia intenta destruir al viejo mundo y al viejo hombre para dar origen al nuevo mundo y al nuevo hombre.<sup>32</sup> Esta idea se volvió casi una obsesión sobre todo para aquellos involucrados con la vanguardia. Creían en una lucha que a través de la revolución estética y cultural iniciaría la regeneración moral necesaria para construir una nueva Italia reuniendo como una totalidad a la cultura y la política. La Primera

Guerra Mundial representó dicha experiencia sacrificial en pro del resurgimiento de la sociedad Italiana. Dentro de ésta, sobretodo la población intelectual joven, se veía a sí misma como una sociedad de existencia mediocre ante los avances que lograban aquellas naciones en plena transformación por la industrialización, por lo que, de no recurrir a un movimiento regenerativo, no lograrían superar esta crisis. Para los artistas italianos de la vanguardia, una de las razones por las que se había suscitado esta crisis era por la separación de la política de la vida cultural, por lo que había que generar una nueva simbiosis que impulsara la energía moral de la nación. En este sentido, la recuperación del pasado cultural, de las tradiciones que identificaban la grandeza de Italia es planteada por De Chirico de manera muy diferente a la de los futuristas.



### III.- La imagen metafísica y la memoria bergsoniana

El hombre a través del tiempo se ha caracterizado, entre otras cosas, por ser un constructor de imágenes, por representar y plasmar a través de ellas aquello que ha aprehendido del mundo a través de los sentidos. Este conjunto de imágenes se asocia a múltiples actividades entre las cuales se encuentra la creación artística. En este punto se podría mencionar el planteamiento del historiador del arte Alois Riegl en torno a lo que denominó la *kunstwollen*. Para Riegl la *kunstwollen* es la tendencia histórica de una época o de una nación para desarrollar estilos alejados de una cuestión mimética o de circunstancias específicas como el avance tecnológico. Es decir, la imagen artística muestra el espíritu de una época que se construye a partir de las percepciones individuales de los artistas.

Las imágenes artísticas hablan del contexto en el que se llevan a cabo y como dice el historiador Herbert Read es el arte una actividad creadora de conciencia estética. El arte toma posesión de una parte del todo que es la realidad: “aquello que de este modo articulamos, y lo que articulamos sólo puede comunicarse por su forma estética”<sup>33</sup>. En el caso de la pintura metafísica, fue el contexto social y cultural lo que determinó su tendencia a recuperar elementos figurativos y un significado más allá de su representación. Para Read, el arte trabaja fragmentariamente y, paradójicamente, a pesar de estar formada por estos fragmentos, la obra de arte es una totalidad.

Desde el enfoque de Henri Bergson, las imágenes artísticas son creadas a partir del universo percibido a través del cuerpo. Una imagen existe independientemente de nosotros que somos quienes las percibimos, y a la vez nosotros somos una imagen: “Hay imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro [pero] ...hay una de ellas que priva sobre todas las demás por el hecho de que no sólo la conozco de fuera por mis

percepciones, sino también interiormente por afecciones: es mi cuerpo”<sup>34</sup> Dentro de estas premisas donde el universo es una imagen percibida por el cuerpo, se insertan desde luego las imágenes artísticas. El artista se relaciona con el universo a través de su cuerpo y no sólo percibe imágenes y las crea estéticamente sino que él mismo es una imagen. En esta dinámica, donde el artista es receptor del universo a través del cuerpo, tiene un lugar preponderante el recuerdo. A través de éste se origina otra percepción que surge de las imágenes que fueron parte del presente pero que quedan resguardadas en la memoria. Lo que sucede de acuerdo con Bergson es, que a lo largo de la vida, el individuo es un despliegue de imágenes al infinito que va acumulando en su memoria y que es capaz de percibir gracias a la relación de su cuerpo con el universo.

La traducción que se hace de esta visión integradora es que el artista al momento del proceso creativo, recurre a todas las imágenes, tanto del presente como las guardadas en la memoria, para nutrir la construcción de una nueva imagen artística. A través de esta fragmentación de la realidad, el artista plasma lo que una parte de ésta le genera como impulso interior para la creación. Retomando aquí la fragmentación de la que trata Giorgio Agamben, el plasmar objetos en espacios contruidos casi sin sentido fue la forma en la que Giorgio De Chirico fragmentó su realidad con el fin de reconstruir un espacio total en la imagen artística.

La imagen artística es una señal que habla sobre el mundo, crea un vínculo con otra realidad, genera una percepción que hace que exista una correspondencia entre la memoria del individuo, de lo que percibe de la imagen y otro hecho. En el caso de la obra de Giorgio De Chirico, esto sucede a partir de la memoria plástica que logró a través de la pintura metafísica. Se puede relacionar con De Chirico la afirmación que hace Herbert Read: “hemos inventado miles de formas de medida e instrumentos que nos permiten manejar la materia e

imponer una escala humana al aterrador caos del mundo visible”<sup>35</sup>. El sentimiento interno del artista, en este caso De Chirico, hace lo humanamente posible por reencontrar al resto de la sociedad con la certidumbre perdida.

La pintura metafísica generó símbolos plásticos que remitían al pasado, se acercó a un plano sensorial y como anteriormente se menciona, no se quedó ni en el terreno de la apariencia de los objetos ni en la imitación. Para esto recurrió a elementos importantes como la perspectiva. Ésta juega un papel fundamental en la re-configuración del espacio en el cuadro. A través de ella logró una sistematización del mundo externo y un nuevo orden que se alejaba de los preceptos de la vanguardia: “la perspectiva de De Chirico no tenía la intención de colocar al espectador en un espacio seguro y abarcable. Pretendía distorsionar la visión e inquietar la mirada”<sup>36</sup>. La perspectiva se vuelve en la obra de De Chirico un mecanismo para acceder a la profundidad de las cosas, para indicar la existencia de algo más allá de lo que se percibe a simple vista en el cuadro. El uso de la perspectiva colabora en la creación del silencio fantasmagórico de cada espacio y se vuelve el elemento principal en la construcción de los escenarios donde los objetos abandonados a la inutilidad conviven. En este punto se pueden mencionar algunas obras realizadas a partir de 1913 como *La incertidumbre del poeta* (Fig. 8) donde empieza a mezclar el fondo en perspectiva con grandes naturalezas muertas con el fin de generar a través de los objetos presencias perturbadoras.



Fig. 8 *La incertidumbre del poeta*, 1913

La perspectiva utilizada por De Chirico es una forma simbólica de la memoria, como metáfora plástica del proceso de revelación que ocurre continuamente del tiempo pasado al futuro, pasando por lo estático del presente. Como parte de la ruptura con la concepción clásica de la composición de los cuadros, se puede encontrar que la perspectiva aparece de forma no ortodoxa, es incluso ilógica y artificial, lo cual inevitablemente generó un cuestionamiento de la perspectiva tradicionalmente concebida y utilizada. A través de la forma geométrica arquitectónica mostró un determinado estado mental<sup>37</sup>.

El sentido de artificialidad que se encuentra en la obra de Giorgio de Chirico produjo nuevas realidades construidas a partir de un sentimiento de nostalgia por lo no presente, un afán por denunciar la artificialidad de la existencia y una percepción pesimista, de desorden del mundo. Como se menciona anteriormente durante su estancia en París surge el periodo

en el que retrata las plazas italianas. A través de estas pinturas se confirma esta tendencia por traer el pasado al presente en este caso a través del espacio arquitectónico. De este grupo de obras se puede mencionar *La recompensa del adivino*, *La torre rosa*, *La alegría y enigmas de una hora extraña* (Fig. 9) y *Los deleites del poeta* (Fig. 10) todas de 1913.



Fig. 9 *La alegría y enigmas de una hora extraña*, 1913



Fig. 10 *Los deleites del poeta*, 1913

De Chirico enriqueció la producción artística con nuevas inspiraciones a través de aquellos objetos que escapaban a la mirada y atención de la gente, pero que formaban parte del pasado, de la experiencia: maniquíes articulados, plazas y estatuas, objetos cotidianos como cajas de cerillos, guantes, juguetes, moldes de cocina, frutas, etc. Todos estos elementos colaboran en la creación de las cualidades de *antidinamismo*, figuras o escenas solidificadas, petrificadas, que participan en la creación de atmósferas atemporales características en el artista. El carácter mágico, casi fantasmagórico de su pintura se logra con la expresión del temor ante la incertidumbre, lo desconocido y la añoranza del lugar reconocible.

En las obras de 1911 a 1912 las dislocaciones espaciales a través de la perspectiva manifestaron una aparente calma, la eternidad del momento presente. En las obras a partir de 1914, la perspectiva junto con algunos títulos de las obras funcionó más como el medio para plasmar lo simbólico de la memoria, por ejemplo *La melancolía de la partida* (Fig. 11).



Fig. 11 *La melancolía de la partida*, 1914

La pintura metafísica, como se ha visto, trajo consigo un reacomodo de los objetos. Sin embargo a pesar de ser un arte que hizo uso de las formas, no se quedó sólo en el plano de las apariencias. El artista, visto a través de Giorgio de Chirico, se concibe como el constructor que plasma las formas no sólo como presencia, éstas tienen además un significado más allá que provoca la creación de una nueva imagen del universo que aparentemente ya lo tiene todo: “Todo tiene lugar como si, en este conjunto de imágenes que llamo el universo, nada nuevo pudiese producirse a no ser por intermedio de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es dado por mi cuerpo”<sup>38</sup>. Tanto la restauración del orden como la restauración del espíritu a través de las obras, tienen un centro que es el cuerpo que percibe al universo y lo representa, lo plasma o lo denuncia: “Veo bien cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: le transmiten el movimiento. Veo también cómo este cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: les restituye el movimiento[...] mi cuerpo parece escoger, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe”<sup>39</sup>.

Las pinturas de Giorgio de Chirico buscaban hablar sobre lo ausente en el mundo moderno y la necesidad de recurrir a la memoria para establecer de nuevo el orden dentro de su sociedad, que para él se había perdido. La memoria funge en la obra metafísica como madre de la creación artística. La memoria otorga estabilidad a las cosas más allá del paso del tiempo pues garantiza la inmutabilidad y permanencia de la realidad. Como fuente de revelación poética, la memoria es capaz de trascender el tiempo fusionando el pasado con el futuro a través de la eternidad de la expresión artística. Esta concepción de la memoria en la pintura metafísica se puede relacionar con los planteamientos de Bergson. Este autor aborda la relación entre la mente y el cuerpo, sustenta que la memoria atesora y conserva los

aspectos de la existencia, y el cuerpo -especialmente el cerebro- hace aflorar los recuerdos de forma correspondiente a las percepciones. El cerebro es el instrumento que permite traducir los recuerdos en movimientos, y enlazar lo psíquico con lo corporal. El planteamiento bergsoniano en todo momento deja ver una situación de acción en la que el cuerpo es el eslabón importante en la forma en la que opera la memoria. Y lo primero que hacemos a través del cuerpo es percibir todo aquello que nos rodea. Bergson no supone alejarse de la percepción sino ahondar en ella. En este camino reconoce a los artistas como aquellos seres cuya función es ver y hacernos ver lo que no percibimos naturalmente.

Trasladar el pensamiento de Bergson a la obra de Giorgio De Chirico surge principalmente de entender un proceso de identificación con las experiencias del artista y la forma particular de exposición en cada obra, principalmente en el periodo metafísico, se genera un despliegue de imágenes que el artista pone a merced de su proceso creativo, recurre a su propio cúmulo de imágenes del que trata Bergson. A través de los lienzos silenciosos, caracterizados por las vastas plazas públicas, el uso de las formas y los espacios, la colocación sin sentido de objetos reconocibles, se puede percibir un constante uso de la memoria como expresión del transcurrir del tiempo. Es innegable la constante presencia de la memoria individual en el trabajo artístico de De Chirico, especialmente la de la infancia. Con su pintura creó una especie de mitología personal que se hace evidente al yuxtaponerla con los escritos autobiográficos del pintor. La memoria tanto en Giorgio De Chirico como en los planteamientos bergsonianos se encuentra en un tránsito temporal constante. A pesar de estar dirigida al pasado no deja de formar parte del presente ni de ligarse hacia el futuro.



Tanto para Bergson como para Giorgio De Chirico, la realidad se ofrece por medio de la creación. En Bergson se encuentra la existencia de un constante despliegue vital que no cesa de transcurrir y ese transcurso es el acto de crear. El creador es entendido como el sujeto capaz de ejercer una acción real y nueva sobre los objetos que lo circundan, generando un nuevo camino materialmente posible. Cuestión que se encuentra estrechamente relacionada con la manera en la que Giorgio de Chirico se relacionó con el mundo circundante y presentó a los objetos desde nuevas perspectivas.

Por otro lado, es importante mencionar que para Bergson es falsa la reducción de la materia a la representación que tenemos de ella, lo cual se relaciona con Giorgio De Chirico cuando plantea el desconocimiento de lo misterioso que se encuentra en toda materia, en todo objeto más allá de lo que percibimos, de la apariencia o bien de su representación:

La palabra metafísica produce obscuras visiones de nubarrones y grisura, marañas caóticas y masas tenebrosas [...] Pero yo no veo nada de tenebroso en la palabra metafísica; es la misma tranquilidad e insensata belleza de la materia que me parece metafísica [...] La palabra metafísica, descomponiéndola, podría dar lugar a otro enorme malentendido: "metafísica", del griego *ta metá ta fisiká* (después de las cosas físicas), haría pensar que aquellas cosas que se encuentran después de las cosas físicas deben construir una especie de nada nirvánico. Pura imbecilidad si se piensa que en el espacio la distancia no existe y que un inexplicable estado X puede encontrarse tanto más allá de un objeto pintado, como más acá y ante todo en el objeto mismo<sup>40</sup>.

La materia, dice Bergson, es un conjunto de imágenes, una imagen es más que una simple representación y de alguna forma esto lo encontramos en el aspecto metafísico que da a los objetos Giorgio De Chirico en su obra. Ambos plantean una forma nueva de aproximación a los objetos a través de la cual se genera una continuidad del pasado, presente y porvenir que es planteado por la teoría bergsoniana y a la vez característico en el trabajo de Giorgio De Chirico con la nueva configuración del objeto y lo atemporal.

En *Materia y Memoria* se plantea el conocimiento de las imágenes a través del interior por las afecciones y desde el exterior por las percepciones, cuestión que constantemente se manifiesta en la obra metafísica de Giorgio De Chirico. Toda percepción está impregnada de recuerdos y el recuerdo es primordial para De Chirico y para Bergson. Para el primero el recuerdo es la fuente de la creación y para Bergson es el punto de intersección entre el espíritu y la memoria. Los datos arrojados por lo inmediato se mezclan con detalles de la experiencia pasada de cada individuo por lo que los recuerdos tienden a modificar las percepciones reales. La memoria cubre con un cúmulo de recuerdos las percepciones inmediatas, constituye una aportación de la conciencia individual sobre la percepción. Para señalar este planteamiento a través de las pinturas de De Chirico, se puede recurrir a la serie de imágenes que rescataban un objeto de consumo –que se volvió casi una obsesión– durante su estancia en el ejército en Ferrara: los bizcochos (Figs. 12 a 15).

El aspecto de Ferrara, una de las ciudades más bellas de Italia, me había impresionado. Y lo que más me impresionó y me inspiró en el enfoque metafísico en el que trabajaba entonces, eran ciertos aspectos de interiores ferrareses, ciertos escaparates, ciertas tiendas, ciertas viviendas, ciertos barrios, como el antiguo gueto, donde se encontraban dulces y bizcochos de formas sobremanera extrañas y metafísicas.<sup>41</sup>



Fig.12 *La guerra*, 1915



Fig. 13 *Nostalgia de un ingeniero*, 1916



Fig.15 *La revelación del solitario*, 1916

Hay una distancia reconocida por Henri Bergson entre la presencia y la representación que podemos igualmente trasladar a la manera en que configura los objetos en sus obras Giorgio De Chirico. La realidad se presenta a partir de un reflejo de voluntad y libertad por representar las cosas, demuestra la posibilidad de afección en la presentación de lo real. En sus pinturas los objetos abandonan algo de su esencia y figuran en una acción virtual como lo plantea Bergson<sup>42</sup>. El vínculo establecido entre las experiencias de Giorgio De Chirico a lo largo de su vida y su obra expresan una cuestión nuevamente planteada por Bergson que es el por qué y cómo una imagen es escogida para formar parte de la percepción mientras que otras son excluidas. También es la expresión de percepciones que provienen de otros estados como la alucinación o el sueño y que imitan de cierta forma las percepciones que provienen del exterior. En todos estos mecanismos de relación con la realidad y con los objetos, la memoria juega el rol principal según Bergson, este planteamiento se encuentra constantemente en la obra de Giorgio De Chirico<sup>43</sup>.

La memoria, desde el planteamiento bergsoniano, se manifiesta de dos formas: primero, como la que se desprende de una lección aprendida y posee todos los caracteres de un hábito, es decir la que se adquiere por la repetición de un mismo esfuerzo. La segunda forma como la que no implica ningún tipo de hábito y de la cual se ocupa este trabajo. Genera representaciones que se sostienen en el espíritu, son acontecimientos que no tienden a repetirse y que se registran bajo imágenes-recuerdos de nuestra vida. De Chirico en su obra materializa dichas imágenes-recuerdos. Se almacena el pasado de manera que está a merced del reconocimiento de percepciones ya experimentadas, buscamos en la vida pasada ciertas imágenes: “toda percepción se prolonga en acción naciente; y a medida que las imágenes, una vez percibidas, se fijan y se alinean en la memoria, los movimientos que la continúan modifican el organismo, creando en el cuerpo disposiciones nuevas para actuar”<sup>44</sup>. Esta memoria que nos plantea Bergson se puede distinguir en De Chirico como la memoria tendida hacia la acción, que se asienta en el presente a través de la obra, pero que al mismo tiempo busca en el pasado mientras mira hacia el porvenir.

La memoria opera en la obra de Giorgio De Chirico no sólo como la conservación de imágenes sino como la prolongación del efecto de útil de éstas hasta el presente. Pareciera que el artista mezcló en cierto punto las dos memorias de las que nos habla Bergson: la que imagina y la que repite. El pasado del que nos habla el pintor en su obra, es del conjunto de recuerdos que se apoyan sobre detalles y acontecimientos de su vida, que al pertenecer a una fecha, a un momento determinado, no vuelven a producirse<sup>45</sup>. Esta memoria, la memoria espontánea, la que no requiere de ningún hábito, es la memoria por excelencia según Bergson pues la otra: “es el hábito alumbrado por la memoria antes que la memoria misma”<sup>46</sup>. El trabajo de la memoria espontánea y la forma en que se encuentra relacionada

con la obra de Giorgio De Chirico, es a través de una adaptación del recuerdo con una situación presente, así se forma una especie de conjunto útil ordenado que encuentra salida en el presente. Ciertamente, algunas veces los recuerdos son imágenes que aparecen y desaparecen independientemente de nuestra voluntad, en el caso de los recuerdos que se encuentran una y otra vez en la obra de este artista parece existir un mecanismo previo de elección de cada uno de esos recuerdos, una fragmentación como la que trataba anteriormente Agamben.

Bergson plantea que el recuerdo espontáneo que se esconde detrás del recuerdo adquirido se dejar ver a través de revelaciones bruscas que sin duda las encuentro vinculadas a las revelaciones que plantea Giorgio De Chirico en su discurso artístico. Otro proceso del que trata Bergson y que también se vincula a la obra de este artista es el reconocimiento, a través del cual se retoma el pasado en el presente. Entre otras cosas reconocer implica insertar a través del pensamiento en un viejo entorno. Se asocia a una percepción presente las imágenes dadas antaño. En De Chirico constantemente aparece este proceso, la percepción presente constantemente busca en la memoria el recuerdo de una percepción anterior. Este procedimiento de reconocimiento se acompaña de una selección que surge del conjunto de imágenes pasadas que subsiste en nuestro presente, selección que en todo momento de su trayectoria artística realizó este pintor.

## Consideraciones finales

*In De Chirico's conception of art as evangelium, as redemption and mystic rebirth, the two faces of Mnemosyne-Memory are united: Memory, mother of the muses and of art, inspiration of poets, who rescues poetic creation from chaos and gives it a greater stability than that possessed by phenomena which are subject to the ravages of time; and Orphic Memory, which redeems man from his individual destiny through an anamnesis ("re-remembering") that reunites the soul with its divine essence and substracts it from the temporal cycle of life and death<sup>47</sup>.*

A pesar de que nos separa casi un siglo del surgimiento de la pintura metafísica, la aproximación a ella desde la forma en la que se relacionó con el pasado, se vuelve una excusa para revisar el tema de la memoria, que es un tema que no pierde vigencia. Desde el siglo XIX y posteriormente en las primeras décadas del siglo XX, cuando se suscitó un giro hacia el pasado como contrapeso al privilegio que tenía el futuro en la modernidad, se intensificó la preocupación por la memoria como tema central en la cultura occidental. Si bien a principios del siglo pasado en el ámbito cultural y artístico se consideraba la idea del futuro como algo promisorio, en Giorgio de Chirico, al contrario, se hizo más fuerte el deseo de volcarse hacia la memoria.

Coincido con el planteamiento que hace Andreas Huyssen en el libro *En busca del futuro perdido*:

...el giro hacia la memoria y hacia el pasado conlleva una enorme paradoja. Cada vez más, los críticos acusan a la cultura de la memoria contemporánea de amnesia, de anestesia o de obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad y de voluntad para recodar y lamentan la pérdida de conciencia histórica<sup>48</sup>.

Por un lado, la obra metafísica de Giorgio de Chirico en su momento denotó un intento por no perder esa conciencia histórica; y por el otro, el estudio que realiza este trabajo a

partir de la memoria es una forma de abordar este tema que también concierne al mundo actual occidental:

Uno de los lamentos permanentes de la modernidad se refiere a la pérdida de un pasado mejor: ese recuerdo de haber vivido en un lugar circunscrito y seguro con la sensación de contar con vínculos estables de una cultura arraigada en un lugar en que el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes [...] lo que está en juego reside más bien en el intento de asegurarnos alguna forma de continuidad en el tiempo de proveer alguna extensión del espacio vivido dentro de la cual podamos movernos y respirar<sup>49</sup>.

Esta afirmación de Huysen, si bien pertenece a nuestros tiempos, mantiene al mismo tiempo un vínculo con la manera en que Giorgio de Chirico sostuvo su relación con el pasado en lugar de rechazarlo. Esto significa que la preocupación por la memoria ha acompañado a la producción artística por mucho tiempo y es un tema recurrente que se mantiene vigente hasta nuestros días.

A lo largo de este trabajo se ha intentado resaltar que la importancia de Giorgio de Chirico para la historia del arte del siglo XX radicó en ser pionero en la creación de un código estético: desde la concepción y la forma de presentar la percepción del espacio, generó un cambio importante en cuanto a la forma de representación, replanteó la manera de concebir el espacio figurativo en las obras y ubicó en una dimensión diferente el valor de los objetos. Es decir, a través de su obra se convirtió en uno de los primeros artistas en establecer una relación estrecha con el pasado, en tener voluntad de recordar y en llevar a cabo una reflexión sobre la memoria desde el lenguaje de las artes plásticas. Es importante destacar que De Chirico no se abocó sólo a la memoria basada en la experiencia de su propia vida, sino también se enfocó en la memoria cultural colectiva a través de la carga simbólica que le dio a la arquitectura y a los objetos. Sin dejar de lado ciertos elementos de su presente que



plasmó en su pintura. Pese a los anhelos de novedad que el arte europeo manifestaba, Giorgio de Chirico integró a su propuesta plástica la veneración del mito y del pasado. Consideró imposible, aún dentro de la construcción de su lenguaje plástico, el abandono de la herencia de civilizaciones y períodos espirituales fundamentales de la cultura europea.

Este trabajo es un primer esfuerzo por recuperar la riqueza de la pintura metafísica a través de la memoria. Sin embargo otros aspectos pueden ser explorados para conocerla más a fondo y retomar su importancia en la Historia del Arte.

Sin duda, una de las contribuciones más importantes que hizo Giorgio de Chirico al mundo del arte del siglo XX y a los movimientos sucesivos, fue la concepción y presentación del espacio en la pintura como un estado mental. La sensación de nostalgia silenciosa a partir de la presencia de elementos arquitectónicos y los objetos; así como cierta quietud, en la que aparentemente nada sucede, fue un elemento particular de la Pintura Metafísica. La construcción de ese estado mental fue el resultado de la convivencia del tiempo pasado y futuro en la obra vista desde el presente. Al superponer de esta manera diferentes temporalidades, dotó de un carácter atemporal a cada una de sus pinturas.

En el ámbito personal, la obra de este periodo de Giorgio de Chirico se convirtió en una reconstrucción de sí mismo, en una especie de constantes autorretratos, pues no hay obra en la que no aparezcan, con el fin de aludir al pasado, elementos arquitectónicos, trenes, instrumentos de medición propios de la carrera de su padre, objetos de uso cotidiano en épocas anteriores de su vida, comestibles de antaño, etc. Incluso la figura del maniquí aparece configurada a partir de referencias a ese pasado personal. Por ejemplo, la imagen del tren que suele encontrarse detrás de paredes rojas evoca la sensación de una realidad

ruidos, distante en contraste con el silencio del espacio vacío del primer plano que alude al presente en varias de las pinturas.

La importancia de este artista radica también en que incorporó al arte la conciencia del sin sentido de la vida planteado por Nietzsche. Gracias a esto, generó un arte nuevo, profundo y sobretodo libre. Representó un contrapeso ante la oferta de sensaciones y lirismos –como él mismo los nombraba- propia de la producción artística de ese entonces. El lirismo propuesto por De Chirico partía de reconocer la capacidad de la mente humana para establecer un vínculo misterioso con la realidad a través de los objetos.

La pintura metafísica no tuvo sólo como exponente a Giorgio de Chirico. Carlo Carrá (1881-1966) quien fue un personaje importante dentro del futurismo italiano, se relacionó con Giorgio de Chirico desde 1916 y adoptó la pintura metafísica como un nuevo periodo creativo en su carrera. Ambos compartieron la experiencia de estar en el ejército en Ferrara durante la Primera Guerra Mundial. Pese a que coincidieron en un inicio desde el punto de vista ideológico en la concepción de la pintura metafísica, hay diferencias importantes entre ellos. Para fines de esta investigación es importante destacar que el trabajo de Carrá comenzó con elementos futuristas, pero poco a poco se apegó más al uso de las formas en un estado de quietud. Sin embargo la quietud manifestada en la obra de Carrá no es igual a la quietud de Giorgio De Chirico. El primero manejó un sentido de inmovilidad, estabilidad y solidez que demostraba cierta fe por la realidad del mundo de lo físico. De Chirico por el contrario una pequeña interrupción en el tiempo, una aparente calma que está por ser interrumpida por el tiempo. Al no existir una alusión temporal en la obra de Carrá es difícil hablar de un rol protagónico de la memoria en su proceso creativo<sup>50</sup>.

La referencia a los autores revisados para este trabajo resultó importante puesto que ayudó a exaltar los puntos fundamentales en la obra metafísica de Giorgio de Chirico. En suma: Giorgio Agamben pone sobre la mesa el tema de la nueva relación con el pasado y la relación con la transmisión de la cultura, me parece que la obra de Giorgio de Chirico responde a los supuestos de este autor en varios sentidos. Si la estética, para Agamben, recupera lo intransmisible del pasado y lo convierte en un valor nuevo, que genera un espacio donde el hombre puede encontrar un vínculo tanto con el pasado como con el futuro, el quehacer artístico de De Chirico cabe dentro de este planteamiento. A través de sus obras, como se propone a lo largo de esta investigación, recupera el pasado y lo presenta dentro del terreno de lo estético, como si a través de sus pinturas intentara satisfacer el vacío que provocaba en su época la negación del pasado a cambio de las promesas del futuro. Resulta importante mencionar en este punto que la intención de De Chirico no fue negar el futuro, sino generar a través del arte una convivencia de todos los tiempos. Esta convivencia temporal no es planteada por De Chirico de forma lineal, sino que hay una fragmentación. De ahí la importancia del poder de la cita planteada también por Agamben.

Es importante afirmar que, como se menciona en el primer apartado de este trabajo, Agamben reconoce que a través de la extracción de los objetos fuera de su contexto, se modifica el orden en que dichos objetos adquieren valor y sentido; esta acción fue una constante en la obra de Giorgio De Chirico. Este artista llevó a cabo una destrucción del orden que le daba valor y sentido a la realidad, para reacomodar y dar a la luz a una nueva perspectiva de los objetos y una nueva conexión con el pasado a través de ellos. En este punto es importante mencionar la importancia de la soledad y el vacío en sus obras. La soledad plástica creada por De Chirico implica la ausencia del hombre a cambio de la

presencia aislada de formas, de objetos que excluyen cualquier posibilidad de lógica visual dentro de sus ingeniosas construcciones.

En cuanto a Henri Bergson, no sólo resulta importante el peso que se le da a la acumulación de las imágenes; el concepto de la memoria espontánea ayudó a entender la forma en la que De Chirico, a través de las imágenes, expresó su propia memoria. Vale la pena recordar que esta memoria espontánea es la que adapta un recuerdo a situaciones presentes. El recuerdo espontáneo que plantea Bergson, en algunas ocasiones se revela inesperadamente ante el individuo. Estas revelaciones resultan primordiales para De Chirico, pues al plasmarlas en el lienzo logró manifestar tanto la utilidad de los recuerdos como el sin sentido de la vida a la hora de acomodarlos.

Desde el planteamiento del reconocimiento bergsoniano, se puede entender la aparición de determinadas formas en las obras metafísicas. Para De Chirico plasmar en las pinturas ciertos elementos, como los trenes, implica reconocer un momento determinado de su vida, su infancia, así como el apego y admiración que sentía hacia su padre. Es importante entender que para De Chirico fue primordial establecer un vínculo con sus propias pinturas que le permitiera establecer asociaciones entre presente y pasado. Como se menciona en el cuerpo de este trabajo, la memoria otorga estabilidad a las cosas más allá del paso del tiempo pues garantiza la inmutabilidad y permanencia de la realidad. Como fuente de revelación poética, la memoria trasciende el tiempo, lo fusiona con el pasado y el futuro a través de la eternidad de la expresión artística. Esta concepción de la memoria en la pintura metafísica indudablemente se puede relacionar con los planteamientos de Bergson.

En el tema de la relación de Giorgio de Chirico con el pasado, la visión fragmentaria, de ruptura de Agamben pudiera parecer contradictoria a los planteamientos bergsonianos que tienen que ver más con la acumulación y flujo continuo de imágenes a lo largo del tiempo. Sin embargo ambas posturas pueden convivir en la revisión de la vida y obra de este artista. La fragmentación, la cita, tiene que ver con el proceso individual, por así decirlo, de Giorgio de Chirico al sustraer las imágenes de su pasado y traerlas al presente en sus obras. Cualquier detalle naturalista en su obra es cancelado, remueve las imágenes de su contexto y las coloca en un espacio atemporal que enfatiza el estado fantasmagórico o proveniente de un sueño.

La continuidad rescatada de los planteamientos bergsonianos revela el tránsito temporal continuo en el que se movía Giorgio de Chirico a través de su obra. La obra metafísica refleja estos dos procesos, el de fragmentación y de tránsito constante.

Finalmente, es innegable el lugar primordial que ocupa la arquitectura en la obra de Giorgio de Chirico. Frances Yates plantea que la arquitectura es un medio propicio para la construcción de los recuerdos, lo cual está conectado con la forma en la que De Chirico ejecutó en su obra los elementos tomados del pasado. La arquitectura le sirvió para reconstruir con tintes de nostalgia los sitios que tenían que ver con su pasado. Un momento revelador en este sentido comienza en el año de 1911, cuando llegó a Paris y a través de sus famosas pinturas de las plazas mostró más arraigo y nostalgia por Italia. Por otra parte, la perspectiva arquitectónica funcionó en sus obras como medio para generar dislocaciones espaciales, como forma simbólica para ocuparse de la memoria y como metáfora plástica de la convivencia de los tiempos.

Tras la revisión de las ideas de Agamben, Yates y Bergson se perfila un mejor entendimiento del significado de la memoria en la pintura metafísica y es posible comprender que en la obra de Giorgio de Chirico se postula a la memoria como la madre de su creación artística, como un contenedor que atesora y conserva todos los aspectos de la existencia y la creación artística.

## Bibliografía

- Affron, Mathew/Antliff, Mark, *Fascist Visions. Art and ideology in France and Italy*, Princeton University Press, New Jersey 1997.
- Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Ediciones Áltera, Barcelona 1998.
- Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Editorial Alianza Forma Madrid 1994.
- Baldacci, Paolo, *De Chirico. The Metaphysical Period*, Bulfinch Press Book, Milan 1997.
- Bergson, Henri, "Materia y memoria" en *Obras escogidas*, Editorial Aguilar, Madrid 1963.  
\_\_\_\_\_, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Editorial Cactus, Buenos Aires 2006.
- Calvesi, Mauricio, *La Metafísica esclarecida*, Editorial La balsa de la medusa, Madrid 1990.
- Carrá, Carlo, *Pintura metafísica*, Editorial El Acantilado, Barcelona 1999.
- De Chirico, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Valencia 1990.  
\_\_\_\_\_, *Hebdomeros*, Exact Exchange Books, 1992.  
\_\_\_\_\_, *Memorias de mi vida*, Editorial Síntesis, Madrid 2004.
- Clair, Jean. "Sobre el realismo mágico" en *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid 1998.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Edición en español 1992.
- Far, Isabella, *De Chirico*, Harry N ABRAMS, INC. Publishers New York, Milan 1968.
- Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica – Goethe Institut, México 2002.
- Paz, Marga. "El realismo mágico de Franz Roh" en *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid 1998.

- Read, Herbert, *Imagen e idea*, FCE Breviarios 127 México 2003 8ª reimpresión.
- Riegl, Alois, Problemas de estilo: fundamento para una historia de la ornamentación, Barcelona Gili.
- Sáenz, Olga, *Giorgio De Chirico y la Pintura Metafísica*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México 1990.
- Thrall Soby, James. *The early Chirico*, ARNO Press New York, 1941.
- Varios autores, *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid 1998.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Biblioteca de ensayo Siruela, Madrid 2005.
  
- Catálogo de la exposición *Giorgio De Chirico. Obra selecta*, Museo de Arte Moderno Ciudad de México 1993-1994.
- Catálogo de la exposición *Giorgio De Chirico. El pasado perpetuo. Obra gráfica*, Museo Nacional de San Carlos, Editorial Torcular, CONACULTA-INBA, Ciudad de México 2007.



## Notas

---

<sup>1</sup> El positivismo fue una corriente filosófica que afirmaba que el único conocimiento auténtico es el científico que surge de las teorías que se desprenden de la investigación de los hechos reales a través del método científico. Como contraparte surge la Hermeneútica que sostenía la incapacidad del Positivismo para conocer sus objetos de estudio, es decir, la sociedad, el hombre y la cultura que tienen propiedades como la creación de significados que no pueden estudiarse a partir de leyes generales. Otra crítica al positivismo fue realizada por el Círculo de Viena especialmente por el filósofo Karl Popper quien cuestionó la cimentación de todo conocimiento sólo en el método científico.

<sup>2</sup> Giorgio De Chirico, *Memorias de mi vida*, Editorial Síntesis, España 2004, p. 42

<sup>3</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Murcia 1990, p. 29

<sup>4</sup> Movimiento fundado en Italia en 1909 por Marinetti. A grandes rasgos esta vanguardia artística rompió con la tradición y el pasado no sólo de la historia del arte. Pugnaba por la manifestación en el arte de la revolución, la realidad en movimiento, la adoración por la máquina y una marcada exaltación de lo nacional.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Editorial Ensayo Áltera, Barcelona 1998, p.175

<sup>6</sup> *ibid*, p. 171

<sup>7</sup> *Ibid*, p.173

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, *op cit.*, p.180

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *op cit.*, p.182

<sup>10</sup> Como se narra en el libro de Frances Yates, Scopas era un noble de Tesalia que estaba ofreciendo un banquete donde el poeta Simónides de Ceos cantaba un poema lírico en honor de su huésped. Tras una actitud mezquina de Scopas hacia el poeta, éste salió del lugar antes de que se desplomara y matara a todos los comensales. Ver Frances Yates, *El arte de la memoria*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid 2005, p. 17

<sup>11</sup> Frances Yates, *op cit.*, 17

<sup>12</sup> Giorgio De Chirico, *Memorias ...*, p. 34

<sup>13</sup> La no-animación de los objetos que plantea Giorgio De Chirico tiene que ver con el desprendimiento del sentido utilitario de éstos. Es decir, hay una valoración de los objetos simplemente por la presencia de estos, forma en la cual aparecen en sus pinturas. Las cualidades de antidinamismo se van desarrollando y más adelante surgen a partir de figuras o escenas solidificadas y petrificadas que generan atmósferas estáticas. La representación de objetos como elementos compositivos pierden su significado real para formar parte de un espacio espectral.

<sup>14</sup> Giorgio De Chirico, *Memorias ...*, p. 38

<sup>15</sup> Paolo Baldacci. *De Chirico. The Metaphysical period*, Bulfinch Press Book, Canada 1997, p. 20

- 
- <sup>16</sup> Giorgio De Chirico, *Memorias ...*, p. 78
- <sup>17</sup> Paolo Baldacci, *op cit.*, Bulfinch Press Book, Canada 1997, p. 104
- <sup>18</sup> *Ibid*, p. 85
- <sup>19</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p.47
- <sup>20</sup> Juan José Lahuerta en: Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p.20
- <sup>21</sup> James Thrall Soby. *The early Chirico*, ARNO Press New York, 1941 1a parte
- <sup>22</sup> Giorgio De Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 111 Giorgio De Chirico y Carlo Carrá fueron enviados al hospital neurológico (para desórdenes nerviosos) Villa del Seminario a las afueras de Ferrara.
- <sup>23</sup> *Lacerba* fue la publicación más importante en cuanto a la vanguardia artística y literaria en Italia. En 1914 transformó su intención y se convirtió en un diario político encaminado a promover la intervención en la guerra contra Austria y Alemania.
- <sup>24</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p. 56
- <sup>25</sup> Ver: Marga Paz, “El realismo mágico de Franz Roh”, en *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid 1998
- <sup>26</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*,p. 42
- <sup>27</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p. 32
- <sup>28</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p. 55
- <sup>29</sup> Escribió Giorgio de Chirico en 1918 citando a Heráclito: “El mundo está lleno de espíritus”, decía Heráclito de Efeso paseando a la sombra de los pórticos, en la hora cargada de misterios de la tarde [...] hay que descubrir el espíritu en cada cosa. Ver: Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p. 23
- <sup>30</sup> Cit. en: Marga Paz, “El realismo mágico de Franz Roh” en *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid 1998, p. 17
- <sup>31</sup> George Mosse citado en: Mathew Affron/Mark Antliff, *Fascist Visions. Art and ideology in France and Italy*, Princeton University Press Princeton, New Jersey 1997, p. 13
- <sup>32</sup> Mathew Affron/Mark Antliff, *op cit.*, p. 26
- <sup>33</sup> Herbert Read, *Imagen e idea*, FCE Breviarios 127, México 2003 8ª reimpresión, p. 16.
- <sup>34</sup> Henri Bergson, “Materia y memoria” en *Obras escogidas*, Editorial Aguilar, Madrid 1963, p. 217.
- <sup>35</sup> Henri Bergson, “Materia y memoria” en *Obras ...*, p. 195
- <sup>36</sup> Robert Hughes, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Anagrama Colección argumentos, Barcelona 1997, p. 191.
- <sup>37</sup> Paolo Baldacci, *op cit.*, p. 293
- <sup>38</sup> Paolo Baldacci, *op cit.*, p. 218
- <sup>39</sup> Paolo Baldacci, *op cit.*, p.219

---

<sup>40</sup> Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico ...*, p. 34

<sup>41</sup> Giorgio De Chirico, *Memorias ...*, p. 106

<sup>42</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Editorial Cactus, Buenos Aires 2006, p. 51

<sup>43</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo ...*, p. 57

<sup>44</sup> *ibid* p. 93

<sup>45</sup> *ibid* p. 94

<sup>46</sup> *ibid* p. 95

<sup>47</sup> Paolo Baldacci, *op cit.*, Bulfinch Press Book, Canada 1997, p. 291

<sup>48</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica – Goethe Institut, México 2002, p. 22

<sup>49</sup> Andreas Huyssen, *op cit.*, p. 34.

<sup>50</sup> Paolo Baldacci, *op cit.*, Bulfinch Press Book, Canada 1997, p. 104