

LA SUPRESIÓN DEL SENTIDO LÓGICO EN EL ARTE. DE CHIRICO,  
LECTOR DE NIETZSCHE

The Elimination of Logical Sense in Art.  
De Chirico Reads Nietzsche

*Antonio Castilla Cerezo*  
Universidad de Barcelona

**RESUMEN:** La afinidad entre la sensibilidad de Nietzsche y la de De Chirico ha sido muy comentada por los especialistas en la obra de este último. El objetivo de este artículo no es proceder a un inventario de las observaciones que en este sentido se han hecho, sino intentar esclarecer el problema que nos parece que todas ellas dejan sin resolver, y que es el siguiente: ¿por qué De Chirico, usualmente considerado un pionero de los movimientos artísticos de vanguardia, se volvió a mediados de los años veinte del siglo pasado contra toda forma de modernidad en el arte?

*Palabras clave:* Nietzsche – De Chirico — filosofía — pintura.

**ABSTRACT:** The affinity between Nietzsche's and De Chirico's sensibility has been much commentary on by specialists in the work of the latter. The aim of this article is not to draw up an inventory of the remarks made in this sense, but to try to clarify the problem that, as it seems to us, all of them leave unsolved: why De Chirico, usually considered to be a pioneer of the Avant-Garde art movements, turned in the middle of the twenties of last century against any form of modernity in art.

*Keywords:* Nietzsche – De Chirico – Philosophy – Painting

UNA EXTRAÑA Y PROFUNDA POESÍA

Casi al comienzo de sus memorias, Giorgio de Chirico afirma que cuando «no tenía todavía veinte años, ya había entendido el lado más misterioso de la obra de Friedrich Nietzsche»<sup>1</sup>. Algo más adelante, al hablarnos de Kurt Gartz, añade que éste, si bien «estaba obsesionado con las ideas filosóficas de Nietzsche [...]», no había entendido de ninguna manera en qué consiste la verdadera novedad descubierta por este filósofo. Tal novedad es una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria que se basa en la *Stimmung* (uso esta palabra alemana muy eficaz que se podría traducir como: 'atmósfera en el sentido moral') [...] 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. Esta sensación extraordinaria se puede sentir [...] en las ciudades italianas y en alguna ciudad mediterránea como Génova o Niza, pero la ciudad italiana por excelencia don-

1. G. De Chirico, *Memoria de mi vida*, trad. de S. Calvo, Madrid: Síntesis, 2004, p. 24.

de aparece este extraordinario fenómeno es Turín»<sup>2</sup>. Como es sabido, las tres ciudades mencionadas aquí por De Chirico fueron, en ese orden, los escenarios del último año de lucidez de la vida de Nietzsche, quien además sintió también una estima particular por la última de ellas, de la que llegó a decir que era la única ciudad en sintonía con su corazón por, entre otras cosas, su uniformidad de gusto y colorido, sus plazas serias y solemnes y sus arcadas espaciosas<sup>3</sup>, elementos todos ellos claramente reconocibles en los cuadros del llamado «período metafísico» de nuestro pintor.

Esta afinidad poética, este punto en común entre la sensibilidad de Nietzsche y la de De Chirico ha sido abundantemente comentado por los especialistas en la obra de este último. El objetivo de estas páginas no es hacer un inventario de las observaciones que en este sentido se han hecho, sino advertir el problema que nos parece que todas ellas dejan sin resolver para, a continuación, intentar aportar un elemento que contribuya a su esclarecimiento.

El problema al que nos referimos es el siguiente: ¿cómo es que De Chirico, a quien se suele considerar un pionero del arte de vanguardia, se convirtió a mediados de los años veinte del siglo pasado en un decidido oponente, no ya solo de los movimientos vanguardistas, sino incluso de toda forma de modernidad en el arte? Esta es la pregunta a la que nos parece que Carlo Bo apunta cuando, en su «Prefacio» a las mencionadas memorias, escribe que «De Chirico no nos dice lo más importante, que es cómo y por qué pasó del arte moderno del tiempo de las vanguardias a la Italia de ayer. [...] Es un misterio que siempre ha implicado a sus admiradores y hoy día no se ha hecho nada para reducirlo a límites más aceptables»<sup>4</sup>. Pues bien, es justamente a esa reducción a lo que, en suma, quisiéramos contribuir con el presente ensayo.

#### LA PROFUNDIDAD HABITADA

En uno de sus textos teóricos más importantes, titulado «Noi metafisici...» y publicado por vez primera en 1919 en la revista *Cronache di Attualità*, De Chirico incluyó la siguiente declaración: «La supresión del sentido lógico en el arte no es un invento nuestro, de los pintores. Es justo reconocer que el polaco Nietzsche es su descubridor, [...] en pintura la primicia de su uso corresponde a quien suscribe»<sup>5</sup>.

La primera frase de este breve fragmento basta por sí sola para suscitar cierto número de preguntas de una importancia considerable. ¿Qué significa esa «supresión del sentido lógico en el arte»? ¿Es que existe acaso otra forma de sentido, es decir, un sentido «no-lógico»? Y, en tal caso, ¿qué relación cabe esta-

2. *Ibid.*, pp. 77-78.

3. Véanse, a modo de ejemplo, las cartas que escribió entre el 7 y el 14 de abril de 1988 a Heinrich Köselitz, Carl Fuchs y Resa von Schirnhöfer, en CO VI, 141-142, 148 y 149, respectivamente.

4. G. De Chirico, *Memoria de mi vida*, cit., p. 14.

5. G. De Chirico, <http://www.fondazionedechirico.org/scritti/consultazioni/saggi/noi-metafisici/>. Optamos por hacer nuestra propia traducción este fragmento porque la versión que del mismo ofrece Jordi Pinós (véase G. De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1990, p. 31) omite la palabra «lógico», que figura en el original y que nos parece de una importancia decisiva en el texto.

blecer entre estas dos formas del sentido? Para intentar responder a estos primeros interrogantes, hay que reparar ante todo en que acostumbramos a emplear el término «sentido», de un lado, para referirnos a uno de los dos modos en los que puede ser recorrida una dirección y, de otro, como sinónimo de «significado». Si estas dos acepciones de la palabra «sentido» resultan compatibles entre sí en nuestro lenguaje cotidiano, es sólo porque generalmente se entiende que la dirección es estática, en tanto que el sentido es dinámico (no en vano de la casa en que vivimos podemos decir la dirección, pero no el sentido), al tiempo que afirmamos que algo tiene significado (o sea, sentido «lógico») porque en lugar de permanecer estáticamente en sí mismo apunta hacia otra cosa, es decir, porque nos remite a algo fuera de sí. La operación mediante la cual se suprime el sentido lógico en el arte deberá consistir, por tanto, en eliminar de este último toda inclinación, toda tendencia y toda forma de movimiento, dejando en su lugar únicamente aquello que tenga que ver con el equilibrio, la estabilidad y la quietud. Ahora bien, dado que en tal caso estos tres términos servirían para caracterizar tanto al sentido no-lógico como a la ausencia total de sentido, habrá que concluir que la supresión del sentido lógico es, por relación al surgimiento del sentido no-lógico, una condición necesaria, pero no suficiente.

Por otra parte, ¿qué implica el que la supresión del sentido lógico tenga lugar según De Chirico *en* el arte, esto es, el hecho de que en la cita anterior no se hable de la «supresión del sentido *del* arte»? Para responder a esta nueva pregunta, debe añadirse algo más en relación al «sentido no-lógico», y ello porque si hasta aquí hemos vinculado el sentido lógico a una remisión, a un reenviar fuera de sí, no hemos dicho nada en cambio de aquello a lo que se halla asociado aquella otra forma de sentido. Para esto debemos observar que, dentro del ámbito exclusivamente lingüístico, suele hablarse de «sentido» por relación a los siguientes dos contextos: uno, al que ya hemos aludido, es el de la relación entre la palabra y su significado, y otro, que es el que reservamos para las llamadas «cuestiones existenciales». Que estas dos formas del sentido son nítidamente diferenciables es algo que se pone de manifiesto en particular cuando nos interrogamos a propósito del sentido de la existencia en general: o sea, no ya de la nuestra ni de la de nada ni nadie en concreto, sino del mero hecho de que exista algo o, como dijo Leibniz, de que haya en general «algo, y no más bien nada». Como es obvio, esta última pregunta (considerada con cierta frecuencia a lo largo de los últimos siglos como el interrogante metafísico por antonomasia) no puede remitir la existencia a nada fuera de sí, ya que fuera de lo que existe en general no hay, por principio, nada. De esto se sigue, primero, que reservamos la acepción no-lógica del sentido (es decir, aquella en la que hablamos, por continuar con nuestro ejemplo, del sentido *de* la existencia) para aludir a las cuestiones más generales y decisivas de la existencia, en tanto que utilizamos la expresión «sentido» en su acepción meramente lógica (esto es, en aquella en la que sólo hablamos del sentido *en* la existencia) para referirnos a la forma inferior del sentido; y, segundo, que al suprimir el sentido (lógico) *en* algo, no sólo no estamos eliminando por ello el sentido (no-lógico) *de* ese algo, sino que esta supresión del «sentido *en*» es, de nuevo, la condición necesaria, pero no suficiente, para que pueda hablarse legítimamente de un «sentido *de*» ese algo.

Pero la distinción entre la forma no-lógica o superior del sentido y la ausencia total de sentido exige, además de lo anterior, tener en cuenta que, pese a

que la forma no-lógica del sentido aparece revestida por los signos externos de la quietud (equilibrio, estabilidad, etc.), no es por ello concebible al margen del movimiento, sino sólo como la resultante de una serie de movimientos en la que éstos se compensan mutuamente. Tanto Nietzsche como De Chirico emplearon términos paradójicos para diferenciar a esta resultante de aquella otra forma de quietud que es simple ausencia de movimiento. Así, por ejemplo, Nietzsche escribió en el cuarto apartado del prólogo a la segunda edición alemana de *La gaya ciencia* que los antiguos griegos, a su juicio representantes eminentes de lo que aquí hemos dado en llamar la forma no-lógica del sentido, «*eran superficiales... por profundidad*»<sup>6</sup>; y De Chirico, por su parte, declaró que la obra de arte metafísica «es, en cuanto al aspecto, serena; 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 interrumpir en el cuadrado de la tela. Éste es un síntoma revelador de la *profundidad habitada*»<sup>7</sup>.

#### EL SILENCIO DEL MUNDO

¿Qué relación tiene todo lo que hemos expuesto hasta aquí con las vanguardias? Es cierto que algunas de ellas reivindicaron el nombre de Nietzsche, en quien creyeron ver a un precursor, y que, además, el surrealismo reclamó durante mucho tiempo (y, como se verá, lo decisivo a este respecto es ese «durante mucho tiempo») a De Chirico como uno de sus miembros. Sin embargo, estas constataciones no resuelven la cuestión de en qué consista el vínculo entre estos dos autores y el vanguardismo en general, asunto para el que pensamos que tal vez sea de alguna utilidad reparar en ciertas implicaciones del término “vanguardia” que con frecuencia son pasadas por alto.

La palabra «vanguardia» procede del vocabulario militar, en el que designa a la «parte de ejército o fuerza armada que va delante del cuerpo principal» (RAE, 2005), o sea, a la primera línea de fuego de una tropa, aquella que abre camino para el avance del resto de los soldados y se halla, por tanto, ligada a un movimiento de avance, es decir, a un progreso. La vanguardia se entiende, pues, como un medio para otra cosa, para un fin exterior a sí misma que le confiere sentido, y participa por ello, no sólo de la idea de progreso, sino también de la de proyecto. Esto último es particularmente claro en el caso de André Breton, quien en el *Primer manifiesto surrealista* escribió que «el surrealismo es el ‘rayo invisible’ que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios»<sup>8</sup>. Como ha señalado Juan José Lahuerta, en ese «algún día» está contenida toda la política del líder de los surrealistas, ya que «la apelación al futuro como *tiempo de la victoria* sólo puede ser hecha por alguien que cree [...] aún posible la armonía entre el mundo y su representación. El tirano futuro, que *obliga* a la acción del presente, que la hace necesaria a los justicieros ojos de sus cantores, infla al surrealismo con aires

6. F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, trad. de P. González Blanco y L. de Mantua, Barcelona: El Barquero, 2003, p. 13.

7. G. De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, cit., p. 42.

8. Citado en la «Nota introductoria» de J. J. Lahuerta a G. De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, cit., p. 9.

sinistramente totalitarios»<sup>9</sup>. Cabe por otra parte suponer que, al ser Breton un escritor, necesitó un aliado a la hora de intentar afianzar la posición del surrealismo en el seno de las artes plásticas. Por este motivo quiso encontrar un pintor que se adecuase a su proyecto, lo que no le fue precisamente fácil: en el mencionado *Primer Manifiesto...* sólo nombra a unos pocos pintores en una nota, y de ellos solamente dedica una frase aclaratoria a Picasso y De Chirico. Pero Picasso era demasiado exuberante como para que Breton pudiera apropiárselo por completo; en cambio, De Chirico le pareció más a su alcance y, durante algunos años, creyó que era el pintor que su proyecto necesitaba. Si de esta creencia no podía seguirse más que una decepción para el autor de *Nadja*, es porque en sus cuadros metafísicos «De Chirico no hacía sino demostrar la imposibilidad de cualquier *representación*», presentando únicamente en cambio «el silencio de un mundo que ha perdido su ‘valor de uso’»<sup>10</sup>. Lahuerta no explica, sin embargo, en qué consiste la relación entre esta pérdida del valor de uso y la crítica a la noción de proyecto (que conlleva en este caso la renuncia a la idea de una representación que armonizase con el mundo), ni mucho menos aún el vínculo entre esa pérdida del valor de uso y aquella supresión del sentido lógico en el arte que, según hemos visto, De Chirico afirma haber introducido por primera vez en pintura, prolongando con ello un descubrimiento del polaco Nietzsche.

#### TRANSVALORACIÓN DE LOS VALORES

«El sentido es el uso», dice una conocida sentencia de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. Si esta frase tiene razón y si, como hemos anticipado, puede distinguirse entre una forma no-lógica (a la que denominaremos también «inferior», por ser la que relacionamos comúnmente con los asuntos de menor trascendencia) y una forma no-lógica (y, por lo mismo, «superior») del sentido, entonces no solo habrá que decir otro tanto en relación al uso (y, por consiguiente, al valor de uso), sino que tendrá que afirmarse también que para que emerja la forma no-lógica del (valor de) uso es preciso suprimir la forma lógica del mismo. No podremos entender, sin embargo, el alcance de esta doble afirmación si no prolongamos esta contraposición entre formas inferiores y superiores en otros dominios, de los que a continuación revisaremos sólo unos pocos.

Al hablar de valor de uso y valor de cambio, vinculamos explícitamente tanto al uso como al cambio a una la palabra «valor». Así ¿no habrá que distinguir, para continuar con nuestro razonamiento, entre dos acepciones de este último término, siendo una de ellas la inferior y la otra la superior? En el apartado 26 de la *Crítica del juicio*, Kant discierne entre las siguientes dos formas de estimación de las magnitudes: una de ellas, la «estimación matemática», presupone la

9. *Ibid.*

10. J. J. Lahuerta, «Nota introductoria», cit., p. 14. De Chirico se opone abiertamente a esa representación conciliadora en, por ejemplo, las siguientes líneas de «Sull'arte metafísico»: «El arte nuevo no es [...] una moda de los tiempos. Pero por otra parte es inútil creer como ciertos ilusos y ciertos utopistas que pueda redimir y regenerar a la humanidad; que pueda dar a la humanidad un nuevo *sentido* de la vida, una nueva *religión*» (G. De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, cit., p. 39). La cursiva es del propio De Chirico.

existencia de un patrón de medida, y por lo tanto de una unidad abstracta de medición, en base a la cual podemos siempre comparar numéricamente las cosas medidas; a la otra, en cambio, Kant la llama «estimación estética», por hallarse ligada a la intuición concreta, y no a un patrón universal y abstracto. Si para la primera no hay un máximo (por ser infinita la serie de los números es infinita), para la segunda en cambio sí que lo hay, ya que la intuición que recibimos a través de nuestros sentidos puede desbordarnos (siendo indiferente en qué medida lo haga) y de este modo imposibilitar su cuantificación. Es esto lo que lleva a Kant a decir que la forma superior de la estimación de las magnitudes es la estimación estética, dado que, como sostiene en B 86, «nunca podríamos tener una medida primera o fundamental, ni tampoco, por tanto, ningún concepto determinado de una magnitud dada» si la estimación de la magnitud de la medida fundamental no consistiera «meramente en el hecho de que cabe captarla inmediatamente en una intuición y utilizarla mediante la imaginación para exhibir los conceptos numéricos», o sea, si no fuera porque «toda estimación de la magnitud de los objetos de la naturaleza es en último extremo estética (esto es, determinada subjetivamente y no objetivamente)». En otras palabras, la estimación estética es más profunda que (y, en consecuencia, superior a) la estimación matemática debido a que en la primera podemos hablar de aquello que experimentamos como grande sin más (es decir, como sublime), mientras que en la segunda podemos cuantificar ilimitadamente sólo porque nos manejamos con unidades en sí mismas limitadas, y que presuponen por lo tanto eso que en la estimación estética es, no ya presupuesto, sino inmediatamente experimentado, a saber: un límite.

Trasladando esta reflexión kantiana al ámbito que aquí nos ocupa, diremos que existen los siguientes dos tipos de valor: uno meramente matemático, inseparable del establecimiento de una unidad de medida abstracta y de un proceso cuantitativo de medición, y otro estético, que permanece en esencia ajeno a la cuantificación y, por consiguiente, a la comparación por recurso a un patrón de medida. A la primera de estas dos formas corresponden tanto el valor de uso como el valor de cambio en su acepción habitual (esto es, económica), en tanto que del segundo participa solamente el valor de uso en su forma superior. Esto se sigue de una diferencia esencial entre el uso y el cambio que el modo en que usualmente se entienden las expresiones «valor de uso» y «valor de cambio» contribuye a difuminar, y que no es otra que la siguiente: el uso de una cosa puede agotarse en sí mismo, o sea, es posible que la cosa usada sea «de un solo uso» (como ocurre, por ejemplo, con el uso que damos a los alimentos al comer), en tanto que el cambio no tiene sentido más que a condición de ser infinitamente prolongable (un valor de cambio que solo pudiera intercambiarse una vez carecería por principio —es decir, no como resultado de una operación de supresión— y absolutamente de sentido). Este *décalage* entre el uso y el cambio hace que pueda hablarse de una forma superior y otra inferior de valor de uso (y, por extensión, de valor), pero no de una forma superior y otra inferior de valor de cambio. Es por esto que puede afirmarse que el uso tiene un vínculo más directo con el presente y con lo finito, mientras que el cambio se halla ligado al predominio del futuro y de lo infinito.

Si se asume lo inmediatamente anterior, no nos extrañará el que la forma inferior del valor de uso (que es a lo que solemos denominar «valor de uso») se

halle en nuestros días subordinada al valor de cambio, ya que nuestro mismo sentido común (*bon sens*) presupone que la tendencia natural del tiempo consiste en *pasar*, esto es, en ir uniformemente desde el pasado hacia el futuro, por lo que entiende el presente tan solo como el punto indefinidamente móvil de ese tránsito. La supresión del sentido lógico en el arte conllevará, pues, la liberación de una forma superior de valor de uso (o sea, de sentido), no subordinada al valor de cambio, y por extensión de una forma superior de valor, que es a lo que entendemos que Nietzsche denominó *transvaloración de todos los valores*. Esta operación será necesariamente estética (aspecto éste en el Nietzsche se revela deudor de Kant), y ello simultáneamente en los dos sentidos de esta expresión: de un lado, porque afecta al ámbito de nuestra intuición, tanto interna como externa (acepción del término «estética» en la *Crítica de la razón pura*) y, de otro, porque alude a las experiencias de placer y de dolor que entran en juego en los sentimientos de lo bello y de lo sublime, tanto en relación a la naturaleza como al arte (significado de la palabra «estética» en la *Crítica del juicio*). Más aún, esta transvaloración será estética porque el arte mismo no tiene sentido (en su acepción no lógica) sino en la medida en que logra transformar nuestra intuición de un modo análogo al que hasta aquí hemos descrito a propósito del sentido, del uso, del valor, del arte y de la estética misma, es decir, en tanto que, liberando al espacio y al tiempo de todo concepto, es capaz de dar lugar a una forma superior, en este caso de intuición.

Por otro lado, la supresión del sentido lógico en el arte implicará también la afirmación de una forma superior del presente, en virtud de la cual éste no será ya concebido como el punto móvil de la línea del tiempo que, proveniente del pasado, se encamina invariablemente hacia (y no es, por lo tanto, concebible sino desde) el futuro. Quizás no sea ocioso recordar en este punto que uno de los «movimientos vanguardistas» (y ya es de por sí revelador el hecho mismo de que se utilice la palabra «movimiento» a la hora de referirse a las diversas facciones de la vanguardia) se caracterizó por apostar, incluso desde su mismo nombre, por la subordinación total del presente al futuro: nos estamos refiriendo, por descontado, al futurismo, el cual, no satisfecho con el movimiento uniforme que el *bons sens* atribuye al tiempo, quisiera acelerarlo, tendiendo aún más decididamente hacia el futuro. Marinetti no se limitaba, por tanto, a *épater le bourgeois* cuando decía que un coche de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia, sino que llevaba además hasta sus últimas consecuencias el presupuesto sobre el que descansa la mentalidad de ese mismo *bourgeois*. Este presupuesto conlleva, de una parte, la tendencia a reducir el valor de uso a su forma inferior (y, por tanto, al valor de cambio) y, de otra, la pretensión de subordinar absolutamente el presente al futuro. Si bien el desarrollo de la primera de estas dos tendencias conduce en última instancia al fascismo, el de la segunda es indisociable de la noción de «revolución permanente» (que, en rigor, solo el futurismo podía reivindicar, y no ciertos idearios marxistas, de donde sin embargo esta expresión procede). De estas dos últimas posiciones se sigue para el futurismo una concepción del estado fascista como utopía, es decir, como configuración política indefinidamente pospuesta, que ningún momento presente puede realizar. Si Breton incurrió en algún tipo de contradicción manifiesta, fue por haber compartido uno de los presupuestos fundamentales del futurismo (la prioridad del futuro sobre el presente), negándose en cambio a suscribir el

otro (el predominio del valor de cambio sobre el valor de uso), pese a que éste es indisoluble del primero, como resultado de lo cual se quedó bloqueado en una suerte de forma marxista (y, por ello, inconsistente) de fascismo: el estalinismo. Más allá de este tipo de cuestiones, lo que nos interesa aquí es retener que, ya sea de manera coherente o contradictoria, el vanguardismo se halla atravesado (salvo en un caso, que en seguida mencionaremos) por una tendencia totalitaria a la que De Chirico quiso oponerse sin matices. Estamos, pues, de acuerdo con Giovanni Lisa cuando afirma que «De Chirico rechazó la vanguardia porque no creyó en ninguna función redentora o regeneradora del arte. Las utopías de futuro y las doctrinas del porvenir eran a sus ojos tentativas de sublimación, es decir, de mistificación, tendentes a ocultar la única verdad de la inmanencia del sinsentido en el corazón mismo del ser»<sup>11</sup>. Ahora bien, resulta significativo que este rechazo de las vanguardias no se hiciera desde fuera de ellas, sino desde el interior de las mismas y, particularmente, en confrontación con una de ellas: el surrealismo. De este hecho es una consecuencia no precisamente menor el que Breton, tras admirar a De Chirico «durante mucho tiempo», dijera que éste había traicionado al movimiento surrealista (o sea, al propio Breton), lo que, por otra parte, De Chirico siempre negó porque, sencillamente, nunca había comulgado con el surrealismo.

Pero, como acabamos de anticipar, hubo también entre los movimientos vanguardistas uno que estuvo resueltamente «contra el futuro» de las vanguardias: Dadá (al menos, en la línea encarnada por Tristan Tzara, ya que el dadaísmo alemán siguió una línea ideológica completamente distinta). Si en este punto coincidieron Tzara y De Chirico, difirieron en cambio en las consecuencias que extrajeron de él. Y es que, si para el primero de estos dos autores el rechazo de la subordinación del presente al futuro conduce a un nihilismo que, embarcado en llevar la tarea de la destrucción del sentido a su extremo, niega incluso el sentido *del arte* (y no ya solamente *en el arte*), para De Chirico el arte debe por el contrario elevarse hasta una forma superior (que él denominó «metafísica»), y ello mediante de una maniobra similar a la que Nietzsche propuso en relación a los valores al exigir su *transvaloración*. Esta operación, inseparable de la supresión del sentido lógico en el arte, pero también de la ascensión a la superficie del sentido no-lógico en el mismo, no conlleva el desprecio sin más de esa forma de nihilismo encarnada por el dadaísmo, sino su superación. Es por esto que nos parece que G. Lisa ha escrito que, inspirado «por una lectura más bien ortodoxa de la filosofía nietzscheana, el arte metafísico de De Chirico propuso el ‘nihilismo extático’ como sanción de una verdadera aristocracia espiritual»<sup>12</sup>. Para aclarar esta última afirmación, en las páginas que siguen intentaremos exponer brevemente, primero, en qué consiste ese «nihilismo extático» (en ocasiones llamado también «nihilismo estático») y, segundo, al menos uno de los motivos (hasta ahora desatendido) que permiten entender por qué dicha forma de nihilismo no constituyó el estadio final de la propuesta estética de De Chirico.

11. G. Lisa, «Préface» a G. De Chirico, *L'Art métaphysique*, Paris: L'Echoppe, 1994, p. 35. La traducción del fragmento es nuestra.

12. *Ibid.*

## DEL NIHILISMO EXTÁTICO AL NIHILISMO CLÁSICO

Como ha señalado Gilles Deleuze, en el término «nihilismo» la raíz «nihil» no significa «no ser», sino «valor de nada», siendo la vida aquello que «toma un valor de nada siempre que se la niega, se la deprecia»<sup>13</sup>. Esto último se hace por medio de una ficción de la que necesariamente forma parte la idea de otro mundo, suprasensible y que contiene valores superiores a la vida, siendo estos valores los que propiamente niegan el mundo sensible. En un primer sentido, pues, nihilismo significa depreciación de la vida por recurso a la ficción de los valores superiores a la vida, que dan a ésta el valor de nada. Pero en un segundo (y más frecuente) sentido, «nihilismo» designa a aquella operación mediante la cual se da valor de nada al mundo suprasensible, esto es, a los valores superiores, negando de esta manera a Dios, al bien e incluso a lo verdadero mismo. Si en la primera de estas dos acepciones (que en el léxico de Nietzsche recibe el nombre de *nihilismo negativo*) se apunta hacia una voluntad de nada, oponiendo la esencia (el mundo suprasensible) a la apariencia (la vida), en la segunda (denominada *nihilismo reactivo* por Nietzsche) se rechaza en cambio la esencia, pero conservando la apariencia; o, lo que es igual, se niega toda voluntad, alcanzándose así un *taedium vitae* en el que la vida, desprovista por completo de valores, resulta igualmente depreciada, carente de todo sentido y de toda finalidad.

Según el pensador alemán, el nihilismo como estado psicológico (expresión ésta que abarca las dos formas de nihilismo que mencionadas en el párrafo anterior) se produce, bien cuando buscamos en los acontecimientos un sentido que no se encuentra en ellos (en cuyo caso, cuando la ausencia de sentido se hace finalmente manifiesta, se produce un desengaño), bien cuando se supone «una totalidad, una sistematización, incluso una organización, en todo acontecer y bajo todo acontecer»<sup>14</sup>, o sea, una especie de unidad, que apunta siempre hacia un modo de la divinidad y que, al ser negada, tiene como efecto el que el ser humano pierda la creencia en su propio valor; con lo que, indirectamente, éste pone de manifiesto que concibió aquella totalidad sólo para poder creer en su propio valor. Ahora bien, una vez negada la finalidad de cuanto acontece y su unidad, no puede sino condenarse al mundo del acontecer como engaño, inventando un mundo más allá del sensible, al que se considerará en lo sucesivo como mundo verdadero. Sólo cuando este mundo de la verdad se haya revelado como algo que hemos inventado para satisfacer necesidades psicológicas, se hundirá la creencia en él y se afirmará la realidad del acontecer como única realidad; pese a lo cual ésta se habrá vuelto insoportable, apareciendo el mundo entonces como carente de todo valor. Si tras el hundimiento de estas tres categorías (sentido, unidad y verdad) nos parece imposible dotar de sentido a la vida, es porque se trata de las categorías de la razón, que están ligadas a la perspectiva de la utilidad para la conservación y la intensificación de formaciones humanas de dominio; lo que quiere decir, concluye a este respecto Nietzsche, que no existen en las cosas mismas, sino que las hemos proyectado sobre ellas.

13. G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. de C. Artal, Barcelona: Anagrama, 1971, p. 207.

14. FP IV, 395.

Con todo, el nihilismo que se impone como un estado psicológico es todavía un *nihilismo incompleto*, es decir, un estadio en el cual, como ha observado Franco Volpi «se inicia la destrucción de los viejos valores, pero los nuevos que aparecen van a ocupar el mismo puesto que los precedentes, es decir, conservan un carácter suprasensible, ideal»<sup>15</sup>. Esta forma de nihilismo se manifiesta, de nuevo según Nietzsche, en los siguientes ámbitos y formas: primero, en el saber científico (positivismo, mecanicismo); segundo, en la política (nacionalismo, chauvinismo, democraticismo, socialismo y anarquismo); y, finalmente, en el arte (naturalismo, esteticismo).

Sólo si el nihilismo alcanza su etapa de madurez podrá llegar a ser un *nihilismo completo* que, además de los viejos valores, destruya también el lugar que ellos ocupaban, esto es, el mundo verdadero, ideal, suprasensible. Este otro tipo de nihilismo tiene, siempre según nuestro filósofo, las siguientes tres fases:

1. *nihilismo pasivo*, signo de la decadencia del poder del espíritu, que renuncia a las finalidades que hasta entonces había perseguido porque ya es incapaz de alcanzarlas, y que se manifiesta sobre todo en la asimilación del budismo oriental en el pensamiento occidental;

2. *nihilismo activo*, signo del aumento de poder del espíritu, que se despliega incrementando y acelerando el proceso de destrucción;

3. *nihilismo extremo*, forma del nihilismo activo que destruye no sólo los valores tradicionales, sino también el lugar que éstos ocupaban, con lo que se abre el espacio para la creación de nuevos valores. El momento en que se inaugura este espacio da inicio a una nueva fase en la que, por así decir, nos quedamos al descubierto, y que es a la que Nietzsche llama *nihilismo estático*; en cambio, el momento en que se pasa a la creación de nuevos valores constituye el arranque del *nihilismo clásico*. Los valores creados en esta forma final de nihilismo no son, con todo, eternos, sino que hay que crearlos a sabiendas de que algún día también ellos serán destruidos y, en el mejor de los casos, sustituidos por otros valores nuevos. A esta actitud se halla ligada la idea del eterno retorno, inaceptable para el hombre tradicional (o sea, apegado a determinados valores) y que sólo puede aceptar verdaderamente el superhombre.

Esta muy sucinta (o, como dice Lisa, «más bien ortodoxa») versión de la teoría nietzscheana del nihilismo debe permitirnos entender, primero, por qué Dadá, en tanto que forma del nihilismo activo, le pareció a De Chirico un modo todavía deficiente de negar el presupuesto compartido por (entre otros movimientos de la vanguardia artística) el futurismo y el surrealismo, esto es, la subsunción del presente bajo el futuro; pero, segundo y más importante para nosotros, debe arrojar alguna luz sobre la pregunta que planteamos al comienzo de este artículo, o sea, a la que se interroga por los motivos que llevaron a este artista, tras su etapa metafísica, a sentir la necesidad de adoptar una nueva forma pictórica a la que denominó «clásica» —tránsito éste en el que pensamos que (contra lo sugerido por Breton) no habría traición alguna al surrealismo, sino el intento de consumir una trayectoria coherente, como intentaremos mostrar a continuación—.

15. F. Volpi, *El nihilismo*, trad. de C. I. Rosso y A. G. Vigo, Madrid: Siruela, 2007, p. 66.

## UN SILENCIO SUPERIOR

En un texto de 1920 titulado «Classicismo pittorico», De Chirico afirmó que lo que caracteriza a toda pintura clásica es la sutileza y la pureza de la sensación lineal, con vistas a la cual se debe prescindir de cualquier aspecto gigantesco y voluminoso. El problema del clasicismo no es, por tanto, de añadidos, sino de poda: se trata siempre, para el pintor clásico, de reducir «el fenómeno, la primera aparición, a su esqueleto, a su signo, al símbolo de su inexplicable existencia»<sup>16</sup>. Así pues, lo que fundamentalmente hace el pintor clásico es «pulir, clarificar, suprimir masas y formas inútiles para poner en evidencia el contorno del espectro»<sup>17</sup>. Es por este motivo por lo que De Chirico declara que para la formación de artistas clásicos resulta indispensable una fuerte corriente de misticismo, que los pintores griegos y los grandes artistas italianos encontraron en la religión pero que, en nuestros días, debe proceder de otro lugar.

Ya en 1919, este pintor había publicado en la revista *Valori Plastici* otro artículo, «Il ritorno al mestiere», en el que no sólo anunciaba su tránsito desde la pintura metafísica hasta el clasicismo pictórico, sino que señalaba además la necesidad que según él los pintores más innovadores de la época volvían a sentir de un arte menos efectista, más concreto y más claro. El principal problema con el que estos pintores se encontraban en esa «vuelta al orden» era, sin embargo, su incapacidad para representar la figura humana, y ello porque, al haber descuidado la representación antropomorfa, tan pronto como intentaban regresar a ella «el problema del animal-hombre se asoma más terrible que nunca, puesto que esta vez faltan las armas adecuadas para enfrentarse a él, y si existen, una parte están embotadas y se ha olvidado el manejo de muchas de ellas»<sup>18</sup>. Según De Chirico, es por esto que tantos pintores vanguardistas se refugiaron en las *naturalezas muertas* o, cuando se atrevieron con la figura humana, tuvieron que recurrir al primitivismo. Entre tanto, en las academias de la época se enseñaba que el pintor no necesita ejercitarse en el dibujo; contra esto, De Chirico invita a los pintores redimidos, o en camino de estarlo, a dibujar una estatua «diez, veinte, cien veces [...] hasta llegar a dibujar una mano, un pie de manera que, si por milagro cobrasen vida, pudiesen encontrar los huesos, los músculos, los nervios y los tendones en su sitio»<sup>19</sup>.

Esta reflexión se prolonga en un artículo publicado en 1921 en *Il Convegno* bajo el título de «Reflexiones sobre la pintura antigua», en el que De Chirico señala que, si el pintor debe ejercitarse en la figura humana dibujando estatuas, otro tanto debe hacer en relación al paisaje, para cuya correcta ejecución se entrenará dibujando edificios. Si dicho pintor se familiariza con la arquitectura, en cuanto se halle frente a un paisaje, incluso cuando éste carezca de todo elemento arquitectónico, lo verá «con la exactitud de las líneas de un edificio»<sup>20</sup>, escapando así a la banalidad, el realismo y la superficialidad. Este sentido arquitectónico exige del artista, no obstante, el conocimiento de la perspectiva, el cual, vigente sobre todo en el siglo xv, fue olvidado gradualmente hasta ser despreciado por

16. G. De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, cit., p. 61.

17. *Ibid.*, p. 62.

18. *Ibid.*, p. 48.

19. *Ibid.*, pp. 53-54.

20. *Ibid.*, p. 74.

completo en la pintura del siglo xvii (piénsese en la obra de Caravaggio, por ejemplo), que a De Chirico le parece por ello el origen de todos los males que afligen a la pintura de su tiempo. Esta crítica a la pintura del xvii se despliega en otros textos de este pintor, entre los que cabe destacar «La mania del Seicento», «Il monomaco parla» y «Pro técnica oratio», publicados respectivamente en 1921, 1922 y 1923.

En el último de ellos, De Chirico insiste en el estado lamentable de la pintura de su época, pero afirma que no le sorprende que la pintura en la que intervienen las más preciosas facultades esté desacreditada (al tiempo que se reivindica insistentemente a los pintores del xvii), porque se trata de «una *pintura superior*; hecha sólo para hombres superiores»<sup>21</sup>, los cuales han sido siempre animales rarísimos y a lo que *los demás*, la mayoría, no pueden entender. Si la situación actual es a este respecto más preocupante que la de ninguna otro período, es porque en siglos anteriores el hombre normal (la forma inferior de hombre) callaba cuando no entendía, mientras que en nuestros días se ha vuelto «más histérico, no calla, no quiere distraerse, se obstina, se enoja, se rebela, no quiere admitir su incapacidad de comprensión, niega cualquier valor a la obra cuyo valor se le escapa y se venga tomándoselas con el asunto (que por otra parte no observa) de la pintura»<sup>22</sup>.

Estas reflexiones se prolongan, a su vez, en un artículo escrito en francés por De Chirico en 1924 y no publicado hasta diez años después en la revista *Minotaure*. El punto de partida del argumento que en sus páginas se exponen es el siguiente: así como Dios creó el mundo en silencio, y sólo después empezó el ruido, así también toda creación se hace en silencio, y sólo de las fuerzas ocultas de éste nacen el ruido, o mejor, los ruidos. Pero no sólo la creación artística, también la contemplación de la obra de arte debe ser silenciosa: «a la pintura se la ha de mirar en silencio»<sup>23</sup>. Los espectadores de hoy en día no logran estar callados y concentrados delante de un cuadro, sino que tan pronto como se encuentran con él empiezan a hablar, más preocupados por hacerse los listos que por comprender y apreciar en su justa medida la pintura que está ante ellos. Del hecho mismo de que la nuestra sea la más ruidosa de todas las épocas se sigue ya, según este artista, que la forma superior de pintura tenga hoy más dificultades que nunca para brotar y subsistir.

No hay que pensar por ello que todo silencio es bueno, sino que existe también una forma inferior y una forma superior de silencio, siendo esta última la que no es fuente del trabajo del espíritu, ni de ninguna creación, sino tan sólo el reino de la falta de ganas de cantar, ese que en ocasiones se manifiesta bajo la forma de «esos silencios pesados y penosos que caen con una fatalidad y una implacabilidad inauditas, en plena reunión, en una velada cuando un torpe, un inconsciente o un malvado sueltan una de esas palabras que de pronto vuelven mudas todas las bocas, y que en un abrir y cerrar de ojos transforman un grupo de gente contenta, reunida para divertirse y distraerse, en un grupo de gente preocupada y taciturna»<sup>24</sup>. Esta nueva distinción entre una forma inferior y una

21. *Ibid.*, p. 99.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 113.

24. *Ibid.*, p. 115.

forma superior de silencio se halla en la base de todas las que hemos establecido anteriormente, porque todas ellas cobran pleno sentido sólo cuando se las entiende como objetos de un discurso al que únicamente la consecución de una forma superior de silencio permitiría emerger. Dicho de otra manera, el silencio superior no es (como tampoco lo era la quietud obtenida por medio de la mutua compensación de movimientos opuestos) una mera ausencia de discurso, sino el resultado de una formidable lucha, de un descomunal forcejeo entre discursos opuestos y, por tanto, un equilibrio que no aspira a mantenerse indefinidamente, sino a quebrarse tan sólo después de que una de las voces que lo habitan se haya refinado y fortalecido lo suficiente en esa misma tensión. En contraste con esto, el silencio inferior es mera ausencia de pensamiento, y es por ello que se quiebra tan fácilmente, con la primera ocurrencia irreflexiva que llega a la mente del individuo.

Con esto, sin embargo, no hemos llegado todavía a lo más importante, ya que esta distinción entre dos formas de silencio tiene aún un fundamento, el cual no es otro que la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad, dado el carácter por principio cambiante de ésta. El ser humano no formado, que ingenuamente aspira a dar cuenta de la realidad mediante el lenguaje, consigue solamente vuelos de gallina; un primer grado de la formación consiste, pues, en callar hasta haber asumido esa imposibilidad; pero un segundo grado, que sólo puede surgir del anterior, consistirá en utilizar el lenguaje, no ya para eso que pretende el hombre ingenuo, sino para dar cuenta de esa imposibilidad de dar cuenta de la realidad, cosa que sí está a nuestro alcance. Hacia este objetivo nos parece que, por medios diversos y desde lugares distintos, apuntan tanto el nihilismo clásico de Nietzsche como la pintura clásica de De Chirico, siendo acaso este elemento el más importante que ambos tienen en común —y aquel que, además, de un modo más nítida les separa de las vanguardias en general, y ello por importantes que sean los puntos de conexión que puedan localizarse entre estas últimas y aquellos dos autores—.