

El concepto de tiempo  
en las vanguardias históricas:  
Futurismo, Pintura metafísica y Dadaísmo

Tomo II





TESIS DOCTORAL

El concepto de tiempo  
en las vanguardias históricas:  
Futurismo, Pintura metafísica y Dadaísmo

Tomo II

Miguel Fernández Campón

Departamento de Arte  
y Ciencias del Territorio  
Universidad de Extremadura

CON LA CONFORMIDAD DE LA DIRECTORA DE LA TESIS

Fdo: María del Mar Lozano Bartolozzi

2014



## ÍNDICE

### 0. INTRODUCCIÓN.

0.1	Introducción.	23
0.2	Metodología.	30
0.3.	Agradecimientos.	34

### I. FUTURISMO Y TIEMPO.

0.	Introducción.	39
1.	Trascendencia e inmanencia del pensamiento acerca del tiempo (tiempo exo-esférico y tiempo endo-esférico).	43
1.1.	Reflexiones sobre el capítulo 1.	55
2.	Del tiempo como movimiento-intervalo relativo a la ciencia a la simultaneidad de lo sublime.	57
2.1.	Boccioni y el malestar en la cronología.	71
2.2.	Cronofotografía y construcción del tiempo mitomotorizado.	77
2.3.	El eleatismo de los futuristas.	90

2.4.	El desdoblamiento de Cronos en la simultaneidad: ejemplos incipientes en Severini y la propuesta del abstraccionismo de Balla.	112
2.5.	Reflexiones sobre el capítulo 2.	129
3.	Boccioni-Bergson: el salto hacia la duración.	133
3.1.	Reflexiones sobre el capítulo 3.	145
4.	Hacia el continuo de las multiplicidades heterogéneas: la temporalidad de la duración en Boccioni.	147
4.1.	Las líneas de fuerza y el tiempo como duración.	159
4.2.	La materia como contra-perspectiva y como tiempo de la duración.	162
4.3.	Reflexiones sobre el capítulo 4.	183
5.	Consideraciones acerca de la escultura en Boccioni: tiempo y devenir.	187
5.1.	Conexión con el ambiente. Finito e infinito. Movimiento relativo y movimiento absoluto.	188
5.2.	Formas únicas de continuidad en el espacio.	203
5.3.	Boccioni: cuerpo y tiempo.	210
5.4.	Reflexiones sobre el capítulo 5.	217
6.	Otros tiempos: Boccioni y el tiempo contra-metafísico.	251

6.1.	La muerte como virtualización del tiempo.	221
6.2.	La desaparición del intervalo en la materia y la sincronía como ruptura del tiempo cronológico del trabajo.	228
6.3.	La risa como desbordamiento de la cronología.	238
6.4.	Reflexiones sobre el capítulo 6.	249
7.	Zonas de inactualidad: el pasado radical en Boccioni.	251
7.1.	Bergson: la percepción, el cuerpo y el tiempo-acción.	253
7.2.	Memoria de reconocimiento y memoria pura.	256
7.3.	Boccioni y el recuerdo puro: zonas de inactualidad.	259
7.4.	La repetición como tic de inactualidad y no como incapacidad de aprehensión del instante cronológico.	275
7.5.	Boccioni y las zonas de inactualidad: algunos ejemplos en la plástica.	277
7.6.	Reflexiones sobre el capítulo 7.	286
8.	Epílogo.	289
9.	Más allá de la voluntad de poder: Futurismo, pérdida de la subjetividad, historia y tiempo post-metafísico.	291
9.1.	Futurismo, tiempo y política.	291

9.2.	Futurismo, tiempo y violencia.	299
9.3.	Futurismo, nacionalismo y tiempo.	306
9.4.	Futurismo, tiempo y progreso.	309
9.4.1.	Las telecomunicaciones futuristas y la salida del tiempo de la historia.	353
9.5.	Futurismo, nihilismo y posthistoria.	369
9.6.	Futurismo y futuro.	372
9.7.	Reflexiones sobre el capítulo 9.	383
10.	La escena futurista: Futurismo débil y tiempo posmoderno.	387
10.1.	Hacia la serata: el café y el meeting político como temporalidades de la inmanencia.	390
10.2.	La serata y el teatro futurista desde la temporalidad de la fiesta.	393
10.3.	El teatro futurista y el espaciamiento de la temporalidad trascendente de la escena.	402
10.4.	La escena futurista y la presencia alternativa.	410
10.5.	La imposibilidad del presente pleno. Teatro y repetición.	416
10.6.	Reflexiones sobre el capítulo 10.	426
11.	Futurismo, tiempo y lenguaje.	429



11.1.	El Manifiesto técnico de la literatura futurista.	429
11.2.	Futurismo, giro lingüístico y tiempo.	444
11.3.	Parole in libertà, onomalingua y tiempo.	454
11.4.	Lenguaje, materia y teoría de la relatividad.	467
11.5.	Declamación futurista y tiempo.	481
11.6.	La temporalidad del ruido.	489
11.7.	Reflexiones sobre el capítulo 11.	497

## II.

### PINTURA METAFÍSICA Y TIEMPO.

0.	La pertinencia y la oportunidad de la interpretación acerca de la relación entre la Pintura metafísica y el tiempo.	517
1.	Introducción.	521
1.1.	Reflexiones sobre el capítulo 1.	530
2.	El reconocimiento del límite y el tiempo del acontecimiento. El tiempo de las velocidades infinitas: De Chirico en la Piazza Santa Croce.	533

2.1.	Reflexiones sobre el capítulo 2.	572
3.	El tiempo del acontecimiento y los objetos: ser-a-la-mano / ser-ante-los-ojos / ser de ceguera.	575
3.1.	Reflexiones sobre el capítulo 3.	589
4.	De Chirico y el desplazamiento del presente: temporalidades de la no presencia.	591
4.1.	El aún no ser y el desplazamiento de la presencia.	593
4.2.	El reconocimiento del límite. La arquitectura telón como giro del tiempo de la presencia hacia la inmanencia.	607
4.3.	El reloj como simulacro del tiempo de la diferencia y como inutilización inmanente del signo cronológico del límite.	628
4.4.	Figuras y relojes: la pérdida de subjetividad y el desinterés por la cronología.	648
4.5.	Fracturas en la perspectiva tradicional euclídea. El espacio, el límite, la voz y el eco. Desplazamientos del tiempo de la presencia.	657
4.5.1.	Objetos eco. Desplazamiento de la temporalidad de la presencia.	691
4.5.2.	Tiempo y ceguera. La imposibilidad de mirar el presente.	703

4.6.	De Chirico y la repetición.	721
4.7.	Reflexiones sobre el capítulo 4.	747
5.	De Chirico y el cuerpo sin órganos. Tiempo y corporalidad.	753
5.1.	Reflexiones sobre el capítulo 5.	773
6.	Tiempo, azar y devenir. La temporalidad del rizoma en De Chirico.	775
6.1.	Reflexiones sobre el capítulo 6.	812
7.	Otra pintura post-metafísica y post-histórica: tiempo e historia en Giorgio de Chirico.	815
7.1.	El pasado artístico-biográfico como reversibilidad de lo virtual.	849
7.2.	La pintura post-metafísica y la temporalidad del tener tiempo. Diferir el ser.	858
7.3.	Reflexiones sobre el capítulo 7.	876

**III.  
DADÁ Y TIEMPO.**

0.	Prólogo.	883
----	----------	-----

1.	Del tiempo-movimiento al tiempo-flujo / del tiempo-flujo al tiempo-virtual.	885
1.1.	Reflexiones sobre el capítulo 1.	906
2.	Sobre lo infra-mince (infraleve) = área de la diferencia / Atmósfera del don / Ready-made y tiempo-acontecimiento.	909
2.1.	Reflexiones sobre el capítulo 2.	928
3.	Dadaísmo, lenguaje y tiempo.	929
3.1.	Aproximación al tiempo del presente en el lenguaje dadá.	929
3.2.	Duchamp y el lenguaje. La anti-gravedad de la ironía como tiempo-devenir.	945
3.3.	El lenguaje como tiempo del presente desde la corporalidad de los seres-respiradores.	960
3.4.	Reflexiones sobre el capítulo 3.	985
4.	Azar y tiempo (algunos ready-made).	989
4.1.	Reflexiones sobre el capítulo 4.	1010
5.	El tiempo como ausencia y como acontecimiento desde el <i>aún-no-ser</i> y desde el <i>haber-ya-sido</i> .	1013
5.1.	Duchamp y el desplazamiento del presente: el <i>aún-no-ser</i> .	1015

5.2.	El Gran Vidrio y <i>Étant donnés</i> : el <i>aún-no-ser</i> y el <i>haber-ya-sido</i> como desplazamientos del presente.	1050
5.3.	Reflexiones sobre el capítulo 5.	1094
6.	Epílogo: Duchamp y la muerte (otro origen del tiempo).	1097
6.1.	Reflexiones sobre el capítulo 6.	1112
7.	Hausmann y el tiempo-otro de la imagen.	1115
7.1.	Reflexiones sobre el capítulo 7.	1129
8.	Hannah Höch: el tiempo-otro del feminismo.	1131
8.1.	Reflexiones sobre el capítulo 8.	1137
9.	John Heartfield y George Grosz: el tiempo otro de la revolución.	1139
9.1.	Reflexiones sobre el capítulo 9.	1150
10.	Jean Arp (el azar / el tiempo / la fiesta).	1153
10.1.	Reflexiones sobre el capítulo 10.	1165
11.	Schwitters: el tiempo y la diferencia / el tiempo-flujo / el tiempo como huella.	1167
11.1.	Reflexiones sobre el capítulo 11.	1186

**IV.  
EPÍLOGO.**

1.	Recapitulación y tautología.	1191
----	------------------------------	------

**V.  
BIBLIOGRAFÍA.**

1.	Bibliografía.	1197
----	---------------	------

2.	Webgrafía.	1235
----	------------	------







**II.**  
PINTURA METAFÍSICA Y TIEMPO.



**LA PERTINENCIA Y LA OPORTUNIDAD  
DE LA INTERPRETACIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN  
ENTRE LA PINTURA METAFÍSICA Y EL TIEMPO.**

Varias son las preguntas que se plantean al comenzar un análisis sobre el concepto de tiempo en un pintor como De Chirico y en una corriente como la Pintura metafísica: ¿acontece el tiempo en estas obras? Y de hacerlo, ¿qué tipo de temporalidad comparece? ¿Se trata de uno o de múltiples tiempos? Muchos divulgadores, especialistas y estudiosos dedicados a estos ámbitos han empleado en su lenguaje calificaciones como "tiempo detenido", "tiempo petrificado" o "temporalidad ausente". Se ha visto en los objetos representados un paso del tiempo ajeno al mundo o una eternidad de las cosas. Y, en lo que se refiere a la experiencia estética ocasionada por estas creaciones, se ha pensado la temporalidad a partir del sujeto puro del conocimiento que mira el mundo desde la belleza de la contemplación pura<sup>1</sup>. Las palabras que Purini dedica a De

---

<sup>1</sup> Nos referimos a Schopenhauer principalmente y, en particular, al Libro III de su obra más importante, *El mundo como voluntad y representación*: SCHOPENHAUER, A.: *Op. cit.*, pp. 257-263. Son interesantes las siguientes palabras de Antoni Marí sobre la obra de Giorgio Morandi, palabras que pueden extrapolarse a otros pintores inscritos en la corriente metafísica: "La renuncia al psicologismo, a la narración y a la historia, a la descripción de acontecimientos y la recurrencia constante a esas formas desprovistas de cualquier rasgo sentimental o simbólico, es producto y fruto de un estado de la conciencia muy próximo al estado estético analizado por Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación*, que tanto efecto tendría en la estética de la vanguardia. (...) El estado estético es el estado de la contemplación pura, en el cual el objeto se adentra en la intuición y se absorbe en el objeto; es el momento en que se olvida toda individualidad y se prescinde de cualquier consideración interesada y de la subjetividad, de todo conocimiento subordinado al principio de razón y que no comprende más que relaciones que se establecen entre las formas. Ese estado, denominado por Schopenhauer como estado estético es el estado que la contemplación del arte y la belleza procuran, pues si el placer estético es puro y desinteresado, como afirma Kant, puede liberarnos de la voluntad y ofrecernos el

Chirico como pintor del tiempo, también extrapolables a toda la corriente de la vanguardia metafísica, ilustran de manera clara un amplio círculo de interpretaciones desarrolladas:

"Giorgio de Chirico es el inventor del mundo poético del silencio, de la suspensión del tiempo, del sentido de una espera que nunca puede obtener resultados, de una contemplación absorta y estupefacta de las cosas"<sup>2</sup>.

Tanto en este fragmento de Purini como en muchas otras descripciones concernientes a la corriente metafísica (y que no serán aquí reproducidas, pues consideramos innecesaria una labor de exégesis crítica que incidiría en el mismo concepto) puede observarse una determinada lectura del tiempo. Nuestra interpretación toma como punto de partida dichos textos interpretativos y, al tiempo, las obras mismas. La superficie de inscripción de nuestro relato tiene por origen estas afirmaciones.

Pero, a pesar de encontrar en los textos críticos estas adjetivaciones ("tiempo detenido", "suspensión del tiempo", etc.), los usos del lenguaje que articulan no verbalizan, de modo explícito, la temporalidad de las mismas ni, en consecuencia, un pensamiento elaborado acerca del modo de manifestarse el tiempo. Ni siquiera sobre la figura principal de esta corriente, la que más ha profundizado en la presentación de un tiempo alternativo, Giorgio de

---

único consuelo". MARÍ, A.: "Giorgio Morandi", en: VV.AA.: *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*. Fundación cultural Mapfre vida, Madrid, 1998, pp. 207-208.

<sup>2</sup> PURINI, F.: "Retratos de ciudades", en: VV.AA.: *El siglo de GIORGIO DE CHIRICO. Metafísica y arquitectura*. Skira Editore, Milano, 2007, p. 355.

Chirico, existen textos que detallen un análisis de esta cuestión. Es cierto que se intuye, no ya sólo por el especialista, sino por cualquier espectador, que existe una clara relación entre artista, arte y tiempo. Pero, a pesar de ello, no se explicitan las relaciones existentes entre la génesis creativa metafísica y el concepto vertebrador de nuestra interpretación, obviando todo análisis detallado.

Es, por tanto, tan pertinente como necesario el desarrollo de este trabajo, pues consideramos, al igual que Basáñez Ryan refiriéndose a De Chirico, que la Pintura metafísica en general

“en su paulatina aparición en el tiempo pone a prueba, por ejemplo, la noción convencional de Tiempo y que, en su variable grado de figuración, pone en cuarentena la validez de nuestro habitual modo de percepción de la realidad”<sup>3</sup>.

¿Cómo podríamos llegar a obviar el tiempo, quizá el núcleo fundamental del origen de estas obras? ¿Sería posible omitir aquello que, como espectadores, recibimos de la Pintura metafísica de modo inmediato, incluso antes que cualquier conocimiento derivado de ella? ¿Cómo silenciar la relación entre tiempo, pensamiento y obra, cuando es este tanto la materia por excelencia cuestionada como la usada para cuestionarlo todo?

Debido a la ausencia de un auténtico ir y de un duradero permanecer en el problema del tiempo característico de la vanguardia metafísica, es oportuno un esfuerzo crítico para

---

<sup>3</sup> BASAÑEZ RYAN, F.: “La obra de Giorgio de Chirico. Una búsqueda de lucidez”, en: VV.AA.: *Giorgio de Chirico*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbao, 2001, p. 31.

poder esclarecer su temporalidad; habilitar un lugar, estancia intersticial o zona del pensar, acondicionar una atmósfera de la diferencia que propicie la interpretación y que permita fracturar la esfera hiper-sólida de las interpretaciones hegemónicas. Será, precisamente, el tiempo el contra-pensamiento que fracture el pensar habitual acerca de esta vanguardia. ¿Qué lugar del mundo es posible para pensar otro tiempo? ¿Existe (se da) aún una apertura de lo propicio para la alocronía? ¿Puede ser pensada la Pintura metafísica a partir del problema de la temporalidad? Estos interrogantes serán el punto de partida implícito desde el que comenzar nuestro análisis.

# 1.

## INTRODUCCIÓN.

La llamada "Escuela Metafísica" englobó en su nacimiento y desarrollo diferentes artistas, como De Chirico, Morandi, Carrà, Pisis, Sironi o Savinio<sup>4</sup>. Una investigación sobre ella debería, por tanto, incluir un estudio detallado de las obras de todos los artistas adscritos a esta corriente. Sin embargo, nuestro objeto de estudio no será cada uno de los nombres mencionados. Caeríamos en la reiteración. Por ello, hemos acotado nuestro relato a Giorgio de Chirico y las relaciones con el concepto de tiempo que se deriva de su pensamiento, vida y obra.

La elección realizada responde a criterios concretos y bien definidos. Tomamos como objeto de interpretación este artista porque consideramos que irrumpe en los años iniciales de la vanguardia como el gran creador de la Pintura metafísica. Según Giuliano Briganti:

"Resta il fatto che il vero metafisico, "Il grande metafisico" è uno solo: è lui, Giorgio de Chirico, il solitario maestro

---

<sup>4</sup> "La cosiddetta "Scuola Metafisica", iniziata sin dal 1910 dal percorso solitario di Giorgio de Chirico ma che, come "scuola" o gruppo, nacque a Ferrara nel 1917 dal fortuito incontro di Carrà con de Chirico, con Savinio e con il giovanissimo De Pisis, che coinvolse anche in qualche modo Sironi e, dopo il 1918, con conseguenze più profonde, Morandi; quella "scuola" che, come momento portante dell'arte italiana, si concluse sostanzialmente nel 1920, quando il gruppo si sciolse, o forse, in ragione di qualche persistenza iconografica, un anno o due dopo, non fu mai, dopo tutto una vera "scuola", non costituì mai un movimento omogeneo e programmato, non diede mai luogo a quello che un tempo si definiva uno stile comune". BRIGANTI, G.: "I metafisici", en: VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti, Ester Coen, con la collaborazione di Anna Orsini Baroni. Neri Pozza Editore, Venezia, 1979, p. 13.

dell'Enigma, di quell'enigma che non troverà mai soluzione nella realtà"<sup>5</sup>.

Los pintores que se reúnen en torno a él y que empiezan a desarrollar modos de ver, comprender y pintar propios serán influidos directamente por su pintura e irán asumiendo en su iconografía los mismos temas, motivaciones estéticas y la misma disposicionalidad de ánimo (con algunas variaciones fundamentales) que el padre de este movimiento. Puesto que lo más interesante que ha producido la "Escuela metafísica" puede encontrarse en sus obras y ya que los modos temporales que manifiesta son lo suficientemente ricos, profundos y variados, es posible considerarlo zona prioritaria de interés donde constatar temporalidades alternativas. Al instituirse como gran creador y genio de la corriente metafísica, comprenderá, en sí mismo, los modos de darse el tiempo observables en otros pintores de este movimiento.

En el primer apartado apuntábamos que eran comunes las denominaciones "tiempo detenido" o "temporalidad ausente" para referirse a la Pintura Metafísica, y que la experiencia estética desde la que había sido recibida se ajustaba a la temporalidad del sujeto puro de conocimiento. Pues bien: si hemos acotado nuestro objeto a la figura de De Chirico ha sido porque consideramos que la gran mayoría de las obras del resto de los pintores metafísicos son interpretables, en mayor o menor medida, a partir de ese tipo de temporalidad. Construir un relato en base a un tiempo de carácter trascendente y eterno reduciría las posibilidades de la interpretación. Incurriríamos en una narración cercana al Positivismo, en su característica

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 25.



ausencia de hilo conductor y continua reiteración de los datos previamente acumulados.

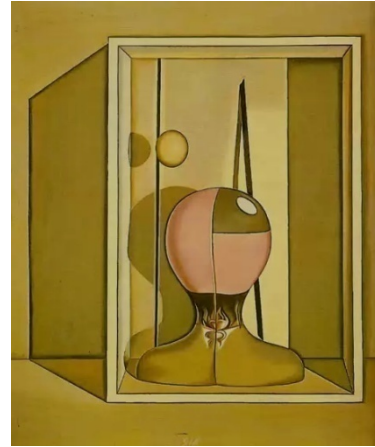
Basta que nos aproximemos a la recepción de pintores como Morandi o Carrà para apercibirnos del concepto de tiempo derivado de sus obras. De Giorgio Morandi Franco Solmi nos dice:

“Ma gli oggetti sono ora immagini assolute, spoglie d’inquietudine, private di memoria del passato come di ogni presagio di futuro. È il sogno che non sogna (...). La compenetrazione oggetto-luce-spazio è qui tanto (...) assoluta che cade, come si è detto, ogni possibile simbologia, e quindi anche ogni rapporto “funzionale” con l’esterno, ove nessun messaggio di salvezza o di tragicità può giungere”<sup>6</sup>.

A partir de este texto puede llegar a pensarse una Pintura metafísica autorreferente, supresora de cualquier relación narrativa, ya esté vinculada con el exterior contextual de la pintura o con un interior simbólico. Los objetos aparecen inmersos en el tiempo eterno del presente, sin memoria ni futuro, ajenos a todo cuestionamiento de un tiempo que no se da, de modo completo y definitivo, en la presencia.

---

<sup>6</sup> SOLMI, F.: “Una metafísica del quotidiano”, en: VV.AA. (a cura di Renato Barilli e Franco Solmi): *La Metafisica. Gli Anni Venti. Volume Primo. Pittura e Scultura*. Edizioni d’arte, Bologna, 1980, p. 37.



*Natura morta con manichino*  
Giorgio Morandi  
(1918)

Morandi confecciona sus pinturas para ser recibidas por el sujeto puro schopenhaueriano, esto es, para ser pensadas y experimentadas bajo el prisma de la eternidad. A diferencia de las obras metafísicas de De Chirico, carecen de un sentido trágico que reúna en sí la posibilidad de cuestionar el tiempo del presente.

Otros textos, en los que no nos detendremos, evidencian la relación entre la experiencia estética ocasionada por Morandi y el concepto de tiempo que se deriva de ella<sup>7</sup>, otorgándose relevancia a la vertiente contemplativa y acrítica de la Pintura metafísica. Un análisis detallado del concepto de tiempo en Morandi daría como resultado, por tanto, variaciones narrativo-conceptuales de un único modo de concebir y *experimentar* la temporalidad.

De modo semejante sucede con la recepción de la obra que corresponde al período metafísico de Carlo Carrà, la cual supondrá, en algunos casos, una variación iconográfica de

---

<sup>7</sup> "Ancor più lontano era Morandi dalla poetica dell'enigma e dalle sue finzioni sceniche. (...) si avvicina a de Chirico ed è attratto, a suo modo, da quel tanto di meditativo, di contemplativo, di antico (o di senza tempo) che confluiva nella metafisica". VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti... *Op. cit.*, p. 23.

la poética dechiriquiana, pero sin conservar su sentido trágico y, en consecuencia, sin desarrollar un auténtico cuestionamiento del concepto de tiempo. Según Briganti:

“Non appare mai, in Carrà, nessuna di quelle parole come enigma, mistero, strano, profondo, sconosciuto, ignoto che costituiscono il motivo dominante della poetica dechirichiana”<sup>8</sup>.

Y, como sucedía en el caso de Morandi, no será el único texto que muestre a Carrà ajeno al cuestionamiento del tiempo y de las poéticas dechiriquianas de duda respecto a la presencia y al tiempo pensado como ser. La ejemplar descripción de Maurizio Calvesi acerca de la metafísica de Carrà basta para constatar lo que afirmamos:

“La metafisica di Carrà è, infatti, autobiografica e consolatoria, proiettata sulle aperture del futuro, sia pure all'insegna della memoria e quasi del memento: compostamente triste e riflessiva, compostamente serena e speranzosa, all'ombra di una protettiva trascendenza che si identifica, alla fine, nell'idea di Dio (...). Invece, dalla altra parte di de Chirico, lo stupore e l'attesa sono davvero sospesi fuori del tempo, colgono il senso dell'assurdo (questo sì, mai presente in Carrà) e del nulla; mettono la vita tra parentesi, apponendo un punto d'interrogazione ad ogni sentimento (...). Il mistero dell'esistenza non si mitiga,

---

<sup>8</sup> BRIGANTI, G.: “I metafisici”, en: *Ibidem*, p. 22.

infatti, né si concilia con la speranza (come avviene in Carrà) in virtù del rinvio ad una Metafisica. (...) Dunque al mistero trascendente di Carrà, o trasceso specularmente da un Altro mistero, si contrappone il mistero immanente, costitutivo, tautologico, iniziale e terminale, di de Chirico"<sup>9</sup>.

Las diferencias que establece Calvesi, quien no será el único autor que trate de delimitar los estilos a partir de una diferenciación no sólo plástica sino, sobre todo, filosófica y temperamental, como el caso de Briganti<sup>10</sup>, entre De Chirico y Carrà sitúan a este último como pintor de un tiempo esperanzador que se proyecta hacia el futuro, un tiempo de la trascendencia que recuerda a la experiencia estética del sujeto puro de conocimiento de raíz schopenhaueriana ya señalado. Y ello lo afirmamos a pesar de que Carrà haya mostrado en su obra una aproximación a la problemática del tiempo mucho más explícita que el resto de los pintores metafísicos, con la excepción, claro está, de De Chirico. Muchos pasajes de sus escritos describen un salto sustancial que va desde el tiempo cronológico-instantáneo de los futuristas<sup>11</sup> que renuncian a la duración

---

<sup>9</sup> CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: VV.AA.: *La Metafisica. Museo Documentario*. Edizioni d'Arte, 1981, p. 55.

<sup>10</sup> Giuliano Briganti, por otro lado, establece las diferencias entre la metafísica de De Chirico y de Carrà a partir de los escritos de ambos artistas: "A sottolineare la differenza fra i due basterebbe confrontare gli scritti di Carrà di quegli anni, e soprattutto quello sulla "pittura metafisica" uscito sul finire del '19 ma che pubblicherà nel '20 insieme ad una raccolta di articoli in un volume così intitolato, con gli scritti di de Chirico del periodo parigino, i più legittimamente metafisici, o anche con quelli più tardi, pubblicati nei Valori Plastici. Non appare mai, in Carrà, nessuna di quelle parole come enigma, mistero, strano, profondo, sconosciuto, ignoto che costituiscono il motivo dominante della poetica dechirichiana". BRIGANTI, G.: "I metafisici", en: *Op. cit*, p. 22.

<sup>11</sup> "Hemos abandonado "la pintura del movimiento", después de haber sido sus inventores patentados. Incluso los menos doctos en la materia

a través de la descomposición y presentación fragmentaria de diferentes instantes, hasta una temporalidad residente en los propios objetos estáticos en sí, trascendente, eterna y contemplativa, sin necesidad de manifiestar un tiempo-movimiento<sup>12</sup>.



*La musa metafísica*  
Carlo Carrà  
(1917)

Recordemos una de las grandes obras de la etapa metafísica de Carrà, llamada *La musa metafísica*, de 1917. A pesar de la reunión en un mismo plano contextual de realidades objetuales extraídas de diferentes sentidos, no alcanza el

---

deberían saber ya que, si los movimientos no se agotan, la figura encerrada en los planos rectilíneos y curvilíneos, en las paralelas y en los ángulos y en las redondeces, asume fatalmente el aspecto de la realidad temblorosa. No basta un verdadero milagro mnemónico para sostener su mecanismo, que se basa en lo indefinido, puesto que la ley fundamental de la representación plástica está constituida por dos elementos: "estatismo" y "movimiento". Ahora bien, con el dinamismo plástico se tuvo en cuenta sólo una parte del binomio, no sin perjuicio de la obra; y es que la ley, aplicada de un modo unilateral, nos negó sus ofrecimientos, determinando poco a poco en nuestro ánimo aquellos sentimientos incontrovertibles de cansancio que ni la agudeza y vivacidad de algunas sales puede, por así decirlo, menguar. (...) Solamente los jilguerillos de la originalidad mecánica, por escasez de intelecto, pueden estar llenos de presunción en su exagerado amor por sí mismos". CARRÀ, C.: *Pintura metafísica*. El Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 54-55.

<sup>12</sup> "El pintor-poeta siente que su esencia verdadera, inmutable, parte de lo invisible que le ofrece una imagen de lo real eterno". *Ibidem*, p. 231.

sentimiento trágico de los grandes interrogantes que De Chirico plantea. Calvesi ha interpretado la ceguera de la figura como previsión poética de un futuro, una disposición de ánimo que se inclina hacia la esperanza, la fe y el optimismo. Se trataría de una escatología de la esperanza en la que todavía es posible encontrar un sentido al caos de la vida<sup>13</sup>. *La musa metafísica* no dejaría de manifestarse como presente, ya que el acto que completa la ausencia con el sentido unifica lo imposible y lo da a ver a la interpretación. Cuando el futuro, en lugar de manifestarse como ausencia radical, lo hace como continuidad narrativa del sentido, el tiempo se piensa de manera acrítica, sin una puesta en duda auténtica que esclarezca una alternativa al tiempo trascendente de la presencia.

A pesar de la aproximación de Carrà a las problemáticas tempóreas dechiriquianas, en él el tiempo no posee la riqueza y profundidad (la rarefacción, referida por Giuliana Polenta<sup>14</sup>) de De Chirico<sup>15</sup>. No es entidad paralela a la génesis creativa de su producción. Aunque en su obra teórica *Pittura metafísica* Carrà, hablando acerca del pintor-poeta, haya realizado una afirmación tan interesante como la siguiente:

---

<sup>13</sup> "La "Musa", come divinazione e come "teologica" poesia, ovvero come "poetica metafisica", è dunque fanciulla; e la "musa metafisica" di Carrà o "statua arcaica della mia infanzia", presenza della memoria, è insieme presagio del futuro: cieca perché veggente e generatrice di poesia. Ma è un modo di "sentire" il destino, e i suoi "oracoli", nutrito di fiducia, diversamente che in De Chirico, come in una visione solennemente escatologica: tutto al contrario di chi aveva scritto che la preveggenza è perenne prova dell'insensatezza dell'universo". CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: *Op. cit.*, p. 62.

<sup>14</sup> Nos referimos a una cita de esta autora aparecida en: FACCENDA, G.: *Giorgio de Chirico e un Novecento prima e dopo la Transavanguardia*. Masso delle Fate Edizioni, Fiesole, 2007, p. 38.

<sup>15</sup> "De Chirico empleó toda su vida en desmitificar la tiranía del tiempo, de las fechas, tiempo y fechas entendidos como auténticos sustitutos de la calidad de la obra en sí". VV.AA.: *De Chirico*. Electa, Milán, 1988, p. 13.

"Siente que no está en el tiempo, sino que el tiempo está en él"<sup>16</sup>,

consideramos que el giro del tiempo hacia temporalidades de la no presencia, en las que se abandone la clasificación del tiempo como ser, no se manifiestan. En Carrà se trata de un tiempo teológico, trascendente y eterno<sup>17</sup>. El pensamiento del Carrà metafísico se encuentra imbuido en una temporalidad que se inclina hacia el futuro y lo trascendente de la revelación<sup>18</sup> (Calvesi) lo cual elimina toda posible noción de límite, noción que en De Chirico constituirá la posibilidad alocrónica.

Puesto que, en las antípodas de Morandi y Carrà, De Chirico abre diferentes vías de interpretación, su obra será la superficie de análisis para pensar el tiempo en la Pintura metafísica. Las diferencias con otros artistas podrán inferirse de modo natural en el curso de nuestro relato. Aquellas posibles zonas de inflexión hacia otras temporalidades serán también pensadas en él de manera

---

<sup>16</sup> CARRÀ, C.: *Pintura metafísica*. *Op. cit*, p. 231.

<sup>17</sup> Para comprobar lo que afirmamos sólo es preciso consultar el fragmento completo del texto del que hemos extraído la cita de Carrà, texto en el que aparecen continuas referencias a un tiempo de la eternidad: "El pintor-poeta (...) siente que es un microcosmos plástico en contacto mediato con el todo. La propia materia no tiene más que aquel tanto de existencia que comporta el grado de oficio que se encuentra en él. Así, se remite a la infinita parte de eternidad, por medio de la cual se siente en relación con su ser más verdadero, y buscando penetrar la intimidad recóndita de las cosas busca realizar sus últimas conquistas. Siente que no está en el tiempo, sino que el tiempo está en él". *Ibidem*, pp. 231.

<sup>18</sup> "Il pensiero più intimo di Carrà è dominato, proprio in quegli anni, dai temi del destino, della morte e dell'eternità: "così io, in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me (...). Sento che non sono io nel tempo, ma che è il tempo che è in me"; (...) Il tempo che è giusto ci ha posto un limite che noi intendiamo rispettare (...). Non dimentichiamo che questa vita medesima la trascorriamo passeggera non sapendo a quale fine sia essa destinata. Ma non dimentichiamo anche che essa è fatta secondo la legge di Dio (...). Il tempo che è senza limite non vorrà al principio della nostra giornata chiuderci la sua porta". CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: *Op. cit*, p. 63.

implícita, con la finalidad de no establecer un relato basado en la repetición constatadora.

De Chirico desarrolla la etapa considerada como su periodo más lúcido aproximadamente entre 1910 y 1920, creando las obras que pueden enmarcarse dentro del estilo que denominamos "metafísico". Pero los trabajos de estos años no comprenden la totalidad de su actividad creadora. Si multitud de críticos y artistas de vanguardia, sobre todo desde el Surrealismo, lo han admirado sólo por sus obras metafísicas, reduciendo su creatividad a unos pocos años de su juventud, nosotros pretendemos retomar la revalorización, ya iniciada, de De Chirico en tanto que pintor, desde 1920, de la posmodernidad, la post-metafísica y la post-historia. Elaboramos, así, una narración con dos motivos suficientemente diferenciados en un cuerpo coherente: el primero concierne a la metafísica (capítulos 2-6) y el segundo y último a la post-metafísica (capítulo 7).

## **1.1.**

### **REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 1.**

Concluimos la presente introducción afirmando una serie de ideas:

- La metafísica de Schopenhauer permite comprender los juegos de lenguaje que han servido habitualmente para interpretar el tiempo en la Pintura Metafísica. En ella el sujeto puro de conocimiento hace pensar las obras desde una perspectiva trascendente y a-temporal. Es lo que sucede en pintores como Morandi o Carrà. Si Morandi manifiesta el tiempo bajo el prisma de la eternidad, Carrà lo hace en una



escatología de la esperanza que continúa pensando el tiempo como ser.

- De Chirico manifiesta temporalidades diferentes al resto de los miembros de la Pintura Metafísica. El tiempo en su pintura y en su pensamiento habilita zonas intersticiales del pensar que fracturan la esfera hiper-sólida de las interpretaciones hegemónicas.



## 2.

### EL RECONOCIMIENTO DEL LÍMITE Y EL TIEMPO DEL ACONTECIMIENTO. EL TIEMPO DE LAS VELOCIDADES INFINITAS: DE CHIRICO EN LA PIAZZA SANTA CROCE.

"La Humanidad está gravemente enferma. Sólo un dios puede salvarnos, pero con ello no quiero decir que un dios tuviera forzosamente que atender el ruego de nuestra desesperación. Es decir, que lo que a nosotros puede ayudarnos es, ni más ni menos, lo inconcebible"<sup>19</sup>.

¿Cómo se comporta De Chirico con el tiempo? ¿Qué dicen sus pensamientos, qué relatan sus obras? Los trabajos anteriores al período metafísico deben ser considerados como piezas que preceden a la preocupación indirecta del autor por la temporalidad. En ellos muestra sus primeros ensayos sobre el dibujo, la composición, la disposición adecuada de la pincelada y el color, tomando temas de la mitología clásica e interpretándolos a partir de la estética de Klinger y Böcklin<sup>20</sup>. Estas primeras obras no se rigen por una temporalidad particular. No constituyen una antesala del período metafísico que vendrá después. Si así sucediera, lo harían como lugar absolutamente alejado de sus preocupaciones posteriores, como tierra segura desde la que saltar hacia otros proyectos donde mostrará una temporalidad inhabitual. Sus primeros años de aprendizaje, en los que pinta obras como *Centauro Moribundo* (1909), son una superficie que le sirve para retroceder y tomar impulso

---

<sup>19</sup> SLOTERDIJK, P.: *El árbol mágico*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 60.

<sup>20</sup> HOLZHEY, M.: *Giorgio de Chirico. 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Colonia, 2005, p. 11.

hacia la aventura, remota e inhabitada, de la etapa metafísica.



*Centauro moribundo*  
Giorgio de Chirico  
(1909)

Será a partir del año 1910, aproximadamente, cuando De Chirico inicie el periodo conocido como "Pintura metafísica". ¿Cómo se produjo la transición entre un estilo y otro, entre una forma de pensar y pintar a otra radicalmente diferente? ¿Qué sucedió? ¿Cómo habla el tiempo en este cambio? Ante todo, no podemos comenzar<sup>21</sup> a considerar a De Chirico como artista eminentemente plástico, incapaz de un pensamiento profundo, ya que, desde nuestro punto de vista, es uno de los pintores de vanguardia que manifiestan con mayor claridad la concepción del arte como movimiento del pensar. Por ello, y muy al contrario, debemos considerar cada palabra y cada gesto dechiriquiano como si fueran emitidos por un audaz pensador filosófico. Como pintor de los movimientos del pensar, De

---

<sup>21</sup> Comenzar por el centro, con Deleuze y Nietzsche, lo que ya habla de un pensamiento alocrónico.

Chirico aborda lo pensable hasta sus últimas consecuencias. Es entonces cuando sucede aquello que tiene necesariamente que suceder: el reconocimiento del límite. José Luis Molinuevo define la metafísica dechiriquiana en oposición a las metafísicas alemanas del infinito, fruto de un pensamiento que toma la finitud como constituyente de su pintura<sup>22</sup>. El reconocimiento del límite hace posible un giro fundamental capaz de dividir en dos su trayectoria artística y vital.

Ahora bien: ¿cómo se produjo el reconocimiento del límite? ¿Cómo llega De Chirico a concebirse como un bloque autoerrático<sup>23</sup> en el que es posible la apertura hacia la alocronía? ¿No es, quizá, el reconocimiento del límite el punto de inflexión del tiempo? Pero comencemos por responder a la pregunta acerca del cómo.

Es suficientemente conocido para todo aquel que se haya alguna vez interesado por la pintura de Giorgio de Chirico que este concibió sus primeras obras metafísicas sumido en

---

<sup>22</sup> "La nueva pintura se distingue, pues, por una voluntad de límite, y de fidelidad a las cosas. Ya no se trata sólo de las cosas limitadas, concretas, pequeñas, lo que es objeto de la mirada "micrológica" del arte de vanguardia sino, y sobre todo, de aquello que las limita, las define, y como envoltura suya es su cobijo y morada: la línea y el ángulo. La línea es el sentido de la apertura del límite que cierra. Indudablemente está el color, pero contenido por la línea, ya que es su contenido mismo. A esa conjunción de color y línea responde la arquitectura del dibujo, porque se trata de un estudio del espacio, que fundamenta "(...) una nueva astronomía de las cosas". Ésta es la astronomía de lo finito. Por eso de Chirico no asocia este arte metafísico con las metafísicas alemanas del infinito, porque esos espacios vacíos de las "plazas" no remiten al vacío sublime del infinito, sino al vacío aterrador que es la esencia misma de lo finito. (...) En él, la fuga lírica hacia el infinito, hacia la ausencia de límite, no es sino la huida de sí mismo del hombre finito y limitado". MOLINUEVO, J. L.: *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Editorial Tecnos, Madrid, 1998, pp. 112-117.

<sup>23</sup> Usamos la denominación de bloque autoerrático en referencia a la filosofía de Sloterdijk, noción que será desarrollada y explicada conforme aparezcan en el relato los pensamientos dechiriquianos acerca del límite.

un estado de enfermedad<sup>24</sup>. Es posible que las carencias físicas y anímicas propiciaran el nacimiento del nuevo estilo. La enfermedad, o según sus palabras, su estado convaleciente, sería lo que le hizo reconocer el límite, pensarse como bloque autoerrático, como negativo en el continuo del ser y como zona problemática del pensamiento. Es este negativo respecto al continuo de las cosas donde De Chirico reconoce el límite y donde el tiempo realiza su giro alocrónico. En sus memorias el artista desarrolla en el terreno lingüístico el correlato de aquel acontecimiento profundo que cambió su modo de pensar y de pintar: la gran revelación en la Piazza Santa Croce de Florencia.

¿Qué sucedió en aquella tarde otoñal en la Plaza de la Santa Cruz? Pensar este acontecimiento decisivo supone aceptar su definitividad para nuestro propio pensamiento, afrontando, desde él, el inicio de la interpretación. ¿Qué pudo acontecer? El tono poético de sus palabras revela la

---

<sup>24</sup> "Llegamos a Florencia. Estaba muy deprimido físicamente porque mientras estaba en Milán había tenido fuertes molestias intestinales. Eran dolores crónicos acompañados de una gran debilidad, vacilaba al subir las escaleras y por la calle temía tener un desvanecimiento y caminaba rozando casi las paredes. Sentía extrañas sensaciones. A veces me parecía caminar sobre algodón en rama. En la boca tenía un sabor como de ácido fénico, notaba a menudo una fuerte languidez en el estómago, como si no hubiera comido en dos días y, sin embargo, cuando me sentaba a la mesa no tenía ningún apetito. Había ido a consultar a distintos médicos que me recetaban un montón de pastillas, de polvos, de comprimidos, de gotas y de drogas para tomar antes de las comidas, durante las comidas, después de las comidas. Mi mesilla de noche estaba siempre llena de cajitas y de frasquitos con nombres de etimología griega: la hepatina, la hepatocrinasis, la coreína, el zimantrax, etc. Pero todo esto no servía para nada y mi estado no mejoraba. Por lo tanto trabajaba poco. Más que pintar, leía, leía sobre todo libros de filosofía y entraba en fuertes crisis de negra melancolía. En Florencia mi salud empeoró. Pintaba alguna vez cuadros de pequeñas dimensiones. El período böckliniano había pasado y había empezado a pintar asuntos donde intentaba exprimir aquel fuerte y misterioso sentimiento que había descubierto en 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". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Editorial síntesis, Madrid, 2004, pp. 84-85.

importancia del acontecimiento para su pensar-pintar posterior:

“En una límpida tarde otoñal estaba sentado en un banco en el centro de la plaza de la Santa Cruz, en Florencia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella plaza: pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal, y me hallaba como en un estado de mórbida sensibilidad. Todo el mundo que me rodeaba, incluso el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se halla una estatua de Dante, vestida con una larga túnica, con sus obras pegadas al cuerpo y la cabeza, coronada de laurel, pensativamente reclinada... El sol otoñal, cálido y fuerte, aclaraba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló a los ojos de mi mente”<sup>25</sup>.

El pasaje autobiográfico sólo proporciona una descripción del estado de ánimo del pintor. En él la insuficiencia de la descripción del acontecimiento es patente. El texto menciona las condiciones físicas de su salud, la enfermedad pasada, las sensaciones que le causan los seres que le rodean. Describe la luz otoñal, la incidencia de sus rayos en la arquitectura y la escultura, para terminar hablando

---

<sup>25</sup> Palabras de De Chirico citadas en: GIMFERRER, P.: *Giorgio de Chirico*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1988, p. 8.

de la impresión de "primera vez"<sup>26</sup> que tuvo aquella tarde al mirar el paisaje urbano y humano. Sus palabras no bastan para describir el cambio profundo producido. ¿Cómo saber, cuando algunos especialistas como Allain Jouffroy afirman que su obra hunde sus raíces en el no-saber<sup>27</sup>, lo que aconteció? ¿Es lícita la pregunta por el *qué*? ¿Es pertinente? Lo cierto es que, como constatamos por el momento, el acontecimiento transformador no aparece reflejado en ellas. Parece, tal y como ha escrito Jean Cocteau, que la palabra le hubiera sido revelada en el texto autobiográfico que nos da a leer para, inmediatamente después, serle sustraída (sustracción del acontecimiento que elide el sentido):

"De Chirico parla di continuo. Spesso parla con l'aiuto di un ventriloquo. Qualche volta parla da solo. Poi tace. Nulla è più commovente di un animale che tenta di ritrovare il segreto della parola umana che aveva scoperto e che poi ha perduto"<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> "Già nei primi anni del suo soggiorno parigino (...) Giorgio de Chirico tentò di fissare in alcuni scritti la sua poetica: parlava del "momento inatteso", inesplicabile, del momento nel quale, per una subitanea illuminazione, ci sembra di vedere le cose, anche le più familiari, come se le vedessimo per la prima volta. Come se una luce nuova, strana e quindi sconosciuta ci rivelasse ogni cosa nella sua qualità di "cosa", spogliata da ogni convenzionale attributo e significato, e ci rivelasse anche l'uomo nella sua qualità di "cosa". (...) ove la natura enigmatica delle cose è fissata nell'immobilità e nel silenzio e resa riconoscibile come stato d'animo a garantire della verità o meglio della realtà "assoluta" dello stato d'animo che l'aveva rivelata". BRIGANTI, G.: "I metafisici", en: *Op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> "Giorgio de Chirico, invece, ha voluto collegare i suoi quadri alle percezioni del non-sapere, cioè a delle rivelazioni". JOUFFROY, A.: "La metafisica di Giorgio de Chirico", en: VV.AA.: *Conoscere de Chirico. La vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica*. A cura de Isabella Far de Chirico e Domenico Porzio, Arnaldo Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 75.

<sup>28</sup> COCTEAU, J.: *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*. A cura di Alberto Boatto. Abscondita SRL, Milano, 2007, pp. 19-20.



Parecería, entonces, que lo ocurrido aquella tarde no llegó a ocurrir. Sin embargo ocurrió un acontecimiento de tal magnitud en su vida y su pensamiento que, desde entonces, comenzaría a pintar de modo radicalmente diferente a como lo había hecho hasta entonces.

Imaginemos a De Chirico sentado en un banco de la Piazza Santa Croce. Imaginemos, también, que la historia nos hubiera legado un testimonio de un ciudadano de Florencia que se encontrara cercano a De Chirico la misma tarde de otoño. Ambos, el artista y el ciudadano florentino, habrían vivido el mismo acontecimiento, contemplado el mismo atardecer, las mismas formas proyectadas sobre el suelo, la misma luz que otorga nitidez a los volúmenes arquitectónicos y que genera la sombra al impactar contra los cuerpos. Si el acompañante del artista leyera el texto dechiriquiano, y si se le dijera que aquella tarde había cambiado la vida de aquel hombre desconocido, que el hombre cercano a él había *experimentado* la fuerza de un acaecer capaz de girar radicalmente el sentido de su vida, es posible que, sorprendido, dijera: "Es extraño. Sus palabras no se corresponden con la experiencia vivida por mí. Yo mismo estuve en ese lugar. Recuerdo a ese hombre, y no vi nada extravagante en él. Estaba sentado a una distancia lo suficientemente cercana para poder mirar atentamente su rostro, e incluso para poder examinarlo. Pero no pude encontrar ninguna discordancia exteriorizada en su ánimo, ni tampoco una mueca o un gesto que lo diferenciase de los demás hombres". El acontecimiento escaparía a las descripciones de este ciudadano ficticio de Florencia, igual que le sucedía a Kierkegaard en *Temor y Temblor*, cuando pretendía establecer las diferencias entre un hombre

de fe y un hombre corriente<sup>29</sup>. En cuanto al lugar, nuestro testigo imaginario podría afirmar lo mismo: "en aquella plaza no sucedió nada inhabitual. Es más, puedo corroborar que todo ocurrió como ocurre cotidianamente". Y, en efecto, todo sucedió tal y como aparece en su descripción de los hechos. Nada hay en el texto que indique una diferencia.

¿Es posible, entonces, que tal acontecimiento no se haya producido jamás? ¿Cómo saber que lo acaecido ha ocurrido verdaderamente? ¿Cómo abrir una topografía meditativa que permita pensar el acontecimiento<sup>30</sup>? ¿Cómo decir algo con sentido acerca del acontecimiento cuando sobrepasa infinitamente todo sentido? ¿Cómo testimoniarlo, qué regímenes discursivos serían los apropiados para hacer que

---

<sup>29</sup> Paralelamente al fragmento anterior, Kierkegaard describe al hombre de fe del siguiente modo: "Pero si yo viniera a saber dónde habita un verdadero caballero de la fe, me pondría en el acto en camino hacia aquel lugar, pues esa es la clase de maravilla que me interesa. Una vez encontrado, no lo perdería de vista un solo momento, observando constantemente todos y cada uno de sus movimientos. (...) Aunque, como acabo de decir, nunca he encontrado a nadie semejante, me puedo imaginar sin dificultad cómo puede ser. Supongamos que lo tengo delante de mí: nos presentan; en el mismo instante que mi mirada se posa en él, me repele, salto presuroso hacia atrás, doy una palmada y musito. ¡Santo cielo!, ¡éste es el hombre!, pero ¿será posible? ¡Si parece el jefe de una oficina de recaudación de impuestos! Sin embargo, ese es el hombre. Luego, me acerco a él y lo observo; escruto hasta su más imperceptible movimiento, por si se da el caso de que haga alguna especie de, digamos, señal telegráfica de significado diferente, una señal procedente del infinito: una mirada, un ademán, un gesto melancólico, una sonrisa que, al ser distinta de las finitas, delata lo infinito. ¡Nada! Entonces examino su figura de pies a cabeza, con la esperanza de descubrir una posible grieta a través de la que se vislumbrase lo infinito. ¡Nada! Todo él es macizo". KIERKEGAARD, S.: *Temor y temblor*. Op. cit., pp. 90-91.

<sup>30</sup> "Ahora bien, uno de los nombres de ese Afuera es "acontecimiento". Es por eso que el acontecimiento, como aquello a lo cual se consagra la potencia de un pensamiento y/o aquello de lo que tal potencia procede, se convirtió, después de Sartre, en un término común a la mayor parte de los filósofos contemporáneos. Además de la crítica a la fenomenología de la conciencia, este término nos fue transmitido, del lado de los procedimientos de verdad, por el impacto durable -en el siglo XX- de cuatro motivos entremezclados: en política, el de la Revolución; en amor, el de la liberación erótica; en las artes, el de la performance; en las ciencias, el de la ruptura epistemológica. En filosofía se lo describe tanto en Wittgenstein ("El mundo es todo lo que ocurre") como en Heidegger (el ser como ser-en-llegada, *Ereignis*). BADIOU, A.: *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008, p. 423.

este se presente<sup>31</sup>? Y yendo más allá, lo cual introduciría por primera vez las relaciones entre acontecimiento y tiempo, preguntamos: ¿en que lugar-hito del tiempo sucede la radicalidad de la revelación? ¿Cuál fue la máscara del tiempo aquella tarde de otoño en la Piazza Santa Croce?

La radicalidad del acontecimiento en De Chirico recuerda al acontecimiento de la muerte jamás acaecida de Dostoyevski, sobre todo en lo referido a la subversión del tiempo. Stefan Zweig describe en su poema dedicado a la salvación súbita del escritor, justo antes de ser fusilado tras su sentencia de muerte, su estado ante lo inesperado y repentino de la misma, acaecida en la Plaza Semenovsk de San Petesburgo el día 22 de diciembre de 1849.

“Y los ojos, aún velados de negro, perciben  
/ que los envuelve el saludo de la luz  
eterna. (...) / Y entonces ve / el mismo  
tejado de oro de la iglesia, / que ahora  
arde místicamente / en el creciente rubor  
de la mañana. (...) / Los vapores de la  
niebla / ascienden en bocanadas, como  
cargadas / con el peso de toda la oscuridad  
terrena, / en el resplandor de la sublime  
mañana. (...) / Pero interminable la luz se  
extiende allá arriba, / bajo el aluvión /  
de los ascendentes coros / del dolor  
humano. (...) / Una conmiseración sin límites  
/ inflama el sagrado recinto con una luz  
eterna. (...) / Y ya vuela / un ángel de  
fuego hacia la Tierra. / Y con el rayo del  
amor sagrado, / nacido del dolor, le

---

<sup>31</sup> LYOTARD, J.-F.: *La diferencia. Op. cit.*

perfora / hondo y radiante el corazón estremecido"<sup>32</sup>.

Pero no sólo un evento radical como este podría hacer cambiar al hombre el sentido de su vida. Existen acontecimientos imperceptibles, subterráneos, que atraen el sentido hacia las fisuras de un vacío interpretado. Si Dostoyevski en la Plaza Semenovsk experimentó los límites de la eternidad inexperimentable para después temporizar el mundo desde el acontecimiento de su salvación inesperada, en la Piazza Santa Croce De Chirico temporiza el tiempo en el evento radical. Si la radicalidad del nacimiento de Dostoyevski al mundo del tiempo por la salvación es absurda e incomprensible para el escritor, también se muestra la elisión de sentido en el cambio repentino de Chirico. Si en Dostoyevski las alteraciones de la temporalidad cronológica desembocan al final en la atemporalidad, ¿qué sucede en De Chirico? ¿Si Dostoyevski es salvado por el Zar-Dios, dónde se encuentra el acontecimiento en el pintor, desde dónde pensarlo? ¿Qué sucede en la temporalidad para que el acontecimiento sea? ¿Si a Dostoyevski le fue regalada la vida, es posible que a De Chirico le haya sido regalado el tiempo?

Aquello que giró el pensamiento de De Chirico transformándolo fue el reconocimiento del límite. Para nosotros los conceptos "acontecimiento" y "reconocimiento del límite" conforman una única *entidad*. Si imagináramos que la luz pudiera ser descompuesta, y que en su descomposición halláramos un haz con el color propio del acontecimiento y otro coloreado según el color propio del reconocimiento del límite, nos apercibiríamos de que, a

---

<sup>32</sup> ZWEIG, S.: *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*. Acantilado, Barcelona, 2002, pp. 181-188.

pesar de la asignación lingüística a dos realidades virtuales, ambas no se emancipan jamás del flujo luminoso que constituye su esencia. Cuando decimos acontecimiento y lo asociamos al reconocimiento del límite estamos diciendo la misma cosa. Separar ambos conceptos supone hablar de modo diferente de aquello que comprendemos y pensamos como una sola cosa. Una vez realizada esta aclaración, afirmamos otra vez, para dar comienzo a un nuevo conjunto conceptual interpretativo, que aquello que se produjo fue el reconocimiento del límite.

Varios han sido los filósofos que han desarrollado en sus escritos la noción de límite y conciencia del límite. Pero quizá ninguno haya escrito sobre él de un modo tan esclarecedor como Wittgenstein, haciendo del establecimiento de juegos de lenguaje que suponen un constructivismo conceptual un camino hacia la comprensión de la estructura del mundo y sus límites. En las proposiciones 5.632 y 5.641 del *Tractatus logico-philosophicus* habla de modo explícito del acontecimiento / límite:

"5.632. El sujeto no pertenece al mundo, sino que es más bien un límite del mundo.  
5.641. (...) El yo filosófico no es el hombre, ni el cuerpo humano, ni el alma humana de la que trata la psicología, sino el sujeto metafísico, el límite - no una parte - del mundo"<sup>33</sup>.

Más adelante, en la proposición 6.45 Wittgenstein volverá a tratar la cuestión del mundo y el límite, enunciando que:

---

<sup>33</sup> WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Editorial Tecnos, Madrid, 2002, pp. 237-238.

"6.45. (...) El sentir el mundo como un todo limitado es lo místico"<sup>34</sup>.

Los fragmentos de estas proposiciones ayudan a comprender qué sucedió a De Chirico. Si las tomamos como fragmentos intertextuales, veremos que el artista concibió en la autoconciencia de su pensamiento el límite del mundo, situándose y siendo, si es que es posible situarse en contextos conceptuales y no espaciales, este límite mismo. De Chirico concibió el mundo como un todo limitado y comprobó que no era una parte más de ese todo, sino el límite que lo possibilitaba. La convalecencia de la que nos habla el texto autobiográfico no es otra cosa que la concepción del mundo como distinto al sí-mismo que es límite del mundo. De Chirico observa una totalidad a la cual no pertenece y por la que es posible autoconcebirse como límite y no como lo limitado-convaleciente. El sentirse a sí mismo como límite prepara la ocasión para la apertura hacia una temporalidad alocrónica, girando el tiempo cotidiano-banal en la Pintura metafísica. Lo afirmado por Sloterdijk acerca de Wittgenstein puede extrapolarse a la temporalidad dechiriquiana:

"Como personalidad habitante de las regiones fronterizas del ser, este filósofo tenía que vérselas nada menos que con el bloque del mundo al completo, aunque sólo reflexionara sobre la utilización correcta de una palabra en una frase. Se sentía como si el mundo y todo su orden se pudiera extraviar en el hueco existente entre dos frases. Así pues, pensar significaba para

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 273.

él una navegación entre islas de claridad formal que yacen dispersas dentro de la monstruosidad oscura"<sup>35</sup>.

Pero el reconocimiento del límite no se efectuará solamente en los términos anteriormente señalados. Existe, como ha apuntado Dottori, algunos rasgos existenciales que hacen que lo pensemos bajo otras superficies de interpretación:

"In questo aspetto spettrale le cose perdono la loro reale consistenza, e il mondo scivola via per perdersi nel nulla, come ci viene mostrato nelle celebri analisi dell'angoscia in Kierkegaard e Heidegger. (...) ma questa spettralità, (...) finisce per risucchiarci in uno stato d'animo nuovo, che come ha mostrato poi anche Heidegger non è più una semplice atmosfera (...) ma una condizione essenziale della nostra esistenza, l'angoscia, che ci permette di accedere alla verità dell'essere. Così pure in de Chirico l'angoscia sottrae le cose al loro senso apparente di solidità e le proietta sul piano della realtà spettrale, che è il piano metafisico del nulla"<sup>36</sup>.

Quizá el pensamiento de Heidegger adquiera connotaciones y variables más sugestivas en lo que funciona como una literatura cuyos juegos de lenguaje se han mostrado

---

<sup>35</sup> SLOTERDIJK, P.: *Temperamentos filosóficos. De Platón a Foucault*. Ediciones Siruela, Madrid, 2010, p. 124.

<sup>36</sup> DOTTORI, R.: "La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico", en: VV.AA.: *METAFISICA*, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n° 5/6, Casa editrice Le Lettere, Firenze, 2006, p. 192.

poéticamente estimulantes para artistas y escritores. El reconocimiento del límite dechiriquiano puede releerse a partir de la heideggeriana distinción entre el ser y la nada<sup>37</sup>. El texto *¿Qué es metafísica?* enuncia de un modo conspicuo el pensamiento de Heidegger sobre la cuestión:

“La nada es la completa negación de la totalidad de lo ente. ¿Acaso esta característica de la nada no apunta ya en esa dirección desde la que precisamente es ella la única que puede salir a nuestro encuentro? Tiene que darse previamente la totalidad de lo ente a fin de que, simplemente como tal, dicha totalidad pueda caer bajo la negación, en la que después la nada misma debería mostrarse. Pero incluso pasando por alto el hecho de la cuestionable relación entre la negación y la nada, ¿cómo podemos nosotros -seres finitos- hacer que se vuelva accesible en sí, y sobre todo para nosotros, el conjunto de lo ente en su totalidad? (...) Este acontecer es posible y hasta efectivamente real, si bien raro, únicamente en algunos

---

<sup>37</sup> “Puede, en este sentido ponerse en estrecha relación el texto de Heidegger *¿Qué es metafísica?*, con esta experiencia metafísica de de Chirico. La condición común a ambos de esa experiencia es lo que denominan como la *Stimmung*, el talante o temple de ánimo fundamental en que tiene lugar. Es algo que sobrecoge, y aunque pueda prepararse su recepción mediante la decisión, no es voluntario, en el sentido de producto de un acto de voluntad. Es algo que sobrecoge a un sujeto preparado, o mejor, dispuesto. Implica un desasimiento de sí y de las cosas, por el cual carecen de sentido, del sentido como logos, ya sea en el pensar y en el decir, puesto por el individuo. Es un temple a la vez terrible y frío (la “fría angustia”, dice Heidegger), y su resultado es la experiencia abismática del desfondamiento, del vacío de la existencia y de las cosas”. MOLINUEVO, J.L.: *Op. cit.*, p. 125.



instantes en los que surge el estado de ánimo fundamental de la angustia"<sup>38</sup>.

Heidegger nos habla, de nuevo, del reconocimiento del límite, esto es, de aquello que cambió el modo de pensar y pintar de De Chirico. Es el concebir el ente en su totalidad a través de la angustia lo que posibilita una apertura hacia el acontecimiento alocrónico. Concebir el mundo como un vacío<sup>39</sup> y sentir la nada no como la negatividad del ente, sino como un modo de ser distinto a la ontología, permite observar la carencia de fundamento del mundo y presentarlo como totalidad misteriosa en la que ha sido elidido, radicalmente, todo sentido<sup>40</sup>. Pero el concebir todo lo ente como totalidad en una autoconciencia del *Dasein* (ser-ahí) heideggeriano no significa un reagruparse de las cosas, pues existe en ellas una multiplicidad no resoluble, un desajuste entre alocronía y aquello que tiene que permanecer, en tanto que ente entre

---

<sup>38</sup> HEIDEGGER, M.: "¿Qué es metafísica?", en: HEIDEGGER, M.: *Hitos*. Editorial Alianza, Madrid, 2000, pp. 93-108.

<sup>39</sup> "Accade nell'esserci dell'uomo un simile stato d'animo in grado di portarlo dinanzi al niente stesso? Questo accadere è possibile e (...) è pure reale, solo per degli attimi, nello stato d'animo fondamentale dell'angoscia (Angst). (...) L'angoscia non fa più insorgere un simile perturbamento. È attraversata piuttosto da una quiete singolare. Certo, l'angoscia è sempre angoscia di..., ma non di questo o di quello. L'angoscia di... è sempre angoscia..., ma non per questo o per quello. (...) L'angoscia rivela il niente. Noi "siamo sospesi" nell'angoscia. O meglio, è l'angoscia che ci lascia sospesi, perché fa dileguare l'ente nella sua totalità. (...) Se l'angoscia sveli il niente, l'uomo stesso lo attesta non appena l'angoscia se ne è andata. Nella luminosità dello sguardo sorretto dal ricordo ancora fresco, dobbiamo dire: Cio di cui e per cui ci angosciavamo non era "propriamente" - niente. In effetti, il niente stesso, in quanto tale, era presente". HEIDEGGER, M.: "Che cos'è metafisica?", en: HEIDEGGER, M.: *Segnavia*. Adelphi Edizioni, Milano, 1987, pp. 66 - 68.

<sup>40</sup> Giuliano Briganti dirá lo siguiente: "È la misteriosa estraneità di quelle immagini, la loro solitudine mitologica, la loro carica simbolica che non simboleggia nulla, che non illumina nulla di noto, che non rimanda ad alcun significato nascosto ma, una volta spiegato, intelligibile; è la loro natura di enigma, appunto, (...) un enigma che fa coincidere l'ignoto con il vuoto di senso, nella illuminante certezza di scoprire in quel vuoto il "senso profondo", cioè il pieno dell'assoluto; è questo continuo rimandare al vuoto (e al silenzio) come unico e possibile luogo della realtà". BRIGANTI, G.: "I metafisici", en: *Op. cit.*, p. 17.

los entes, en una temporalidad banal. Son precisamente las cosas observadas en Piazza Santa Croce un primer atisbo de la futura asociación de elementos contextuales dispares en la estética metafísica dechiriquiana.

Para terminar el arco interpretativo trazado acerca del reconocimiento del límite debemos mencionar a Sloterdijk. Un fragmento extraído de la obra *Extrañamiento del mundo* nos sitúa, de nuevo, ante otra cara del acontecimiento de reconocimiento del límite, ante el acontecimiento de la autoconciencia de uno mismo, lo que él denominará bloque autoerrático:

"Tal vez no pasa a menudo, pero sucede que los hombres se detienen en medio del paisaje de las cosas y fijan su atención en su Yo. De manera súbita se topan con la sin par circunstancia de que están ahí - una particularidad que es todo lo contrario de un hallazgo objetivo y que también choca en la conciencia como un repentino y emergente motivo de descubrimiento-.(...) Semejantes iluminaciones terribles sobrevienen sólo de manera episódica - ningún discurso ni ascesis conduce a la autoexperiencia pánica del acto de la presencia-. El Yo se topa consigo mismo sin previo aviso, como hallazgo sin precedentes. El bloque autoerrático se experimenta en este momento como el inquietante ser que irreductiblemente no es cosa alguna y que tampoco puede ser entendido como reflejo de las cosas. No soy ninguna de las cosas - eso quiere decir que ya no hallo ningún

amparo en lo que no es humano -; no soy, y ahora lo sé, piedra, ni planta, ni animal, ni máquina, ni espíritu, ni Dios. Con esa séxtuple negación circundo lo inquietante de todos los espacios. Quien es hombre vive en una posición que se extraña absolutamente de sí misma. A partir de ahí, no soy más que el escenario de una pregunta. Mi vida es un teatro del estremecimiento de que tengo que ser algo diverso de todo aquello que goza de *comfort*, cosa entre cosas, ser entre seres. (...) aquello con lo que nosotros tenemos que ver no es con plasticidades positivas - más bien son sus negativos, vacíos en la serie de las cosas, huecos en el *continuum* de lo que es, agujeros en el ser, entreabriéndose sin motivo, tan chocantes como incomprensibles para sí y sus semejantes -. Se ha topado uno consigo mismo y no sabe manejarse"<sup>41</sup>.

Sloterdijk clarifica, a través del uso de imágenes espaciales, el reconocimiento del límite al que estamos aludiendo. Nos preguntamos: ¿qué fue De Chirico aquella tarde de 1910? Si compareció como existencia, ¿dónde podríamos situarlo? Y una vez situado hipotéticamente en un espacio del pensamiento, ¿cómo le fue posible comportarse? Si hubo cambio y funcionó como transición o diferencias de naturaleza entre atmósferas creativas distintas, ¿dónde se detuvo el artista en su devenir para que cambiara su modo de pensar, vivir y pintar? De Chirico fue un vacío, ese

---

<sup>41</sup> SLOTERDIJK, P.: *Extrañamiento del mundo*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 28-31.

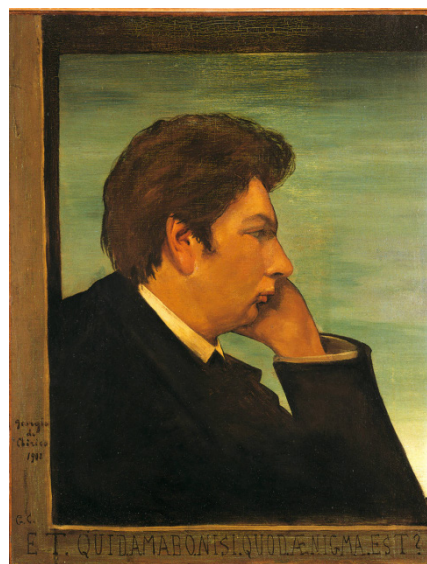
hueco en el continuo de las cosas al que hacía referencia Sloterdijk, esa diferencia que no puede quedar subsumida en las categorías de cosa, animal, vegetal, artefacto, alma o divinidad. De Chirico fue, por primera vez y de modo irreversible, agujero en el ser:

"El individuo que no se deja absorber por sus atributos, que se pone entre paréntesis y se observa a sí mismo, se da cuenta de que no es un objeto compacto, sino más bien un espacio hueco"<sup>42</sup>.

Si el reconocimiento del límite deriva en cuestiones que tienen que ver con enigmas y desconocimientos, no podemos hacer otra cosa que recibir las descripciones autobiográficas dechiriquianas como narraciones que no transmiten nada. Aquello que otros relatos comunican de manera natural y sin esfuerzo queda aquí absorbido por el agujero del ser que De Chirico fue aquella tarde, agujero que, aunque desconocido, es abismo sin fondo que posibilita el pensamiento y la nueva plástica metafísica.

---

<sup>42</sup> SLOTERDIJK, P.: *Experimentos con uno mismo...* Op. cit., pp. 41-42.



*Autorretrato: Et quid amabo nisi quod aenigma est?*  
Giorgio de Chirico  
(1911)

Quando De Chirico se autorretrata, como sucede en *Autorretrato: Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, pintado en 1911, se presenta a sí mismo como correlato del enigma y como agujero en la homogeneidad del ser. El que el artista se haya presentado en una postura corporal propia del pensador, con el mentón y la mejilla apoyada sobre una de sus manos, revela un pensamiento donde el autor no encontraría nada más que el espacio vacío que separa un sí mismo desprovisto de la consistencia propia del ser y la presencia<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> «De Chirico, di identificare il suo sguardo con l'enigma, di cui dirà, appena dipinti i primi quadri metafisici: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?", scrivendolo in fondo al suo autoritratto del 1911. Questo quadro è il primo della numerosa, stupefacente serie di autoritratti di Giorgio de Chirico, che come Rembrandt, Courbet e molti altri grandi pittori ha voluto contrassegnare la propria esistenza con diversi volti, i diversissimi volti che ha mostrato di sé al mondo. (...) De Chirico si interroga riguardo a se stesso e alla propria immagine sull'enigma, l'enigma non è il quadro, non è il momento in cui egli l'ha concepito davanti alla statua di Dante. L'enigma è ciò che fa da ponte fra i due: il punto di passaggio tra lo sguardo sul tempo e il tempo stesso, l'intervallo, il vuoto che li separa nel pensiero visuale di un individuo chiamato "G.d.C"». JOUFFROY, A.: "La metafisica di Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, p. 87.

Después de haber concluido el recorrido por el reconocimiento del límite quizá estemos en disposición de delimitar qué temporalidad aconteció en la primera revelación dechiriquiana de 1910. Si De Chirico es bloque autoerrático que abre un agujero en el continuo del ser, y si el acontecimiento se produce en la oscuridad sin fondo de ese agujero, ¿cómo preguntar acerca de la presencia del acontecimiento? ¿Cómo habilitar un lugar para que aquello que permanece oculto se presente? ¿Dónde se oculta el secreto del acontecimiento en el modo de darse el tiempo? Quizá no nos sea posible presentar el acontecimiento, tal vez porque el acontecimiento, el reconocimiento del límite o aquello que sucede en el agujero oscuro del continuo del ser no sea jamás presente, no pertenezca nunca a la temporalidad del presente ni a la conciencia<sup>44</sup>. Así lo afirma Lyotard:

“Me gustaría decir que el acontecimiento es una lucha cara a cara con la nada. Esto suena como la muerte. Las cosas no son tan sencillas. Se dan muchos acontecimientos que no ofrecen nada a lo que enfrentarse, muchas situaciones dentro de las que la nada permanece oculta e imperceptible, sucesos sin barricadas. Vienen a nosotros escondidos bajo la apariencia de acontecimientos de la vida diaria. Llegar a ser sensibles ante su calidad de acontecimientos reales, llegar a ser competente en la tarea de escuchar su sonido bajo el silencio o bajo el ruido (...) requiere como mínimo un alto grado de

---

<sup>44</sup> LYOTARD, J.-F.: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p. 35.

refinamiento en la percepción de pequeñas diferencias".

No estamos, ni estaremos jamás, en disposición de responder a las preguntas sobre el contenido del acontecimiento. Estamos, junto con Sloterdijk, en la imposibilidad de narrar nuestro propio comienzo, nuestro acontecimiento<sup>45</sup>. De Chirico ya no guarda secretos<sup>46</sup>. El relato de un pasado como ocultación del secreto ha dejado aquí de tener sentido.

¿Qué ha sucedido para que el tiempo haya descarrilado de su vía cotidiana? Si pensáramos que De Chirico, como bloque autoerrático, oculta algo en su relato o esconde el contenido del pensamiento decisivo que propició el cambio, otorgaríamos una preeminencia al tiempo que acontece a partir del presente, en el esquema que se subordina a él, siguiendo la fórmula de la linealidad vulgar ya

---

<sup>45</sup> "Si me invitaran a contar mi vida y comenzar por el principio (...) me sentiría incapaz de hacerlo, pues, por raro que pudiera sonar, esta historia mía empieza con mi ausencia o, dicho más prudentemente, con la ausencia de mi recuerdo y bajo la pérdida de mi conciencia de haber estado presente. (...) Esto significa (...) que tampoco en nuestra historia finita (...) conseguimos abrir la primera página. (...) Desde que "ello" [es] "existe" [gibt], los hombres cuentan historias más o menos fantásticas acerca de lo que hubo en el comienzo real, con objeto de poder tener algo en lo que apoyarse cuando ellos, notorios debutantes tardíos, empiezan a conectarse en la historia en curso. Si el "hombre" es el animal narrador por antonomasia es porque también es la criatura condenada a comenzar que está obligada a orientarse en el mundo sin poder estar presente en su comienzo "real" como testigo despierto (...). De ahí que tapone el agujero del comienzo con relatos, y comience a enredarse en estos relatos, porque él es la criatura que no dispone de su comienzo". SLOTERDIJK, P.: *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 40-42.

<sup>46</sup> "Sin duda, el secreto siempre tiene que ver con el amor, y con la sexualidad. Pero unas veces sólo era la materia oculta, tanto más oculta como que era ordinaria, dada en el pasado, y que no sabíamos muy bien qué forma darle (...) Otras el secreto devenía la forma de algo en lo que toda la materia estaba molecularizada, era imperceptible, inasignable: no un dato en el pasado, sino lo no atribuible de "¿qué ha pasado?". Pero en esta línea tercera, ya ni siquiera hay forma - tan sólo una pura línea abstracta. Puesto que ya no tenemos nada que ocultar no podemos ser percibidos". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil mesetas... Op. cit.*, p. 202.

desarrollada en el capítulo referido al Futurismo, de pasado-presente-futuro. Fuera del tiempo vulgar, pero dándose como tiempo-devenir inmanente, el tiempo de aquella tarde otoñal en Florencia pudo desvincularse de la pesantez de las esencias y de la carga intolerable del pasado biográfico e historicista para devenir hacia delante, situándose en un terreno intermedio evenemencial que no destine el sentido<sup>47</sup>. De Chirico ejecuta, tal como afirmarían Deleuze y Guattari al escribir sobre las líneas de fuga, un viaje-inmóvil<sup>48</sup>, un giro de sentido de 360° en el acontecimiento-tiempo que se desprende, como vapor, de lo fáctico, pero que no coincide con él. Así pues, el reconocimiento del límite dechiriquiano es el acontecimiento de no poder ser presente ni estar en el presente, la imposibilidad del bloque autoerrático de salir a la presencia plena que gira el tiempo hacia instancias alocrónicas<sup>49</sup>.

---

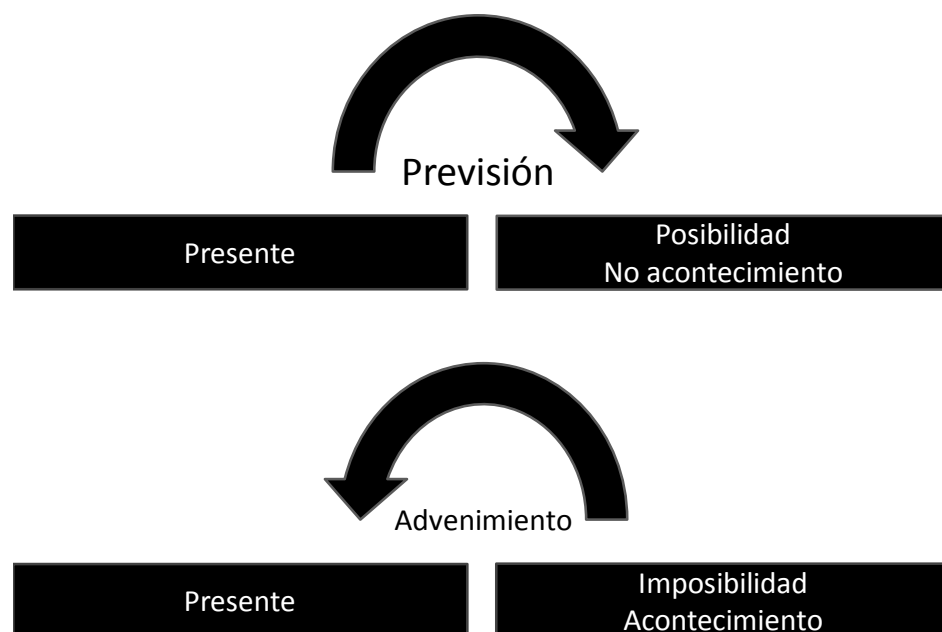
<sup>47</sup> "Progresivamente me he ido sensibilizando hacia una posible distinción entre el devenir y la historia. Decía Nietzsche que no hay nada que no ocurra bajo una "nube no histórica". No se trata de la contraposición entre lo histórico y lo eterno, ni entre la acción y la contemplación. Nietzsche se refiere a aquello que se hace, al acontecimiento mismo o al devenir. Lo que la historia capta del acontecimiento son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia. La historia no es la experimentación, sino solamente el conjunto de condiciones, (prácticamente negativas) que hacen posible experimentar algo que escapa a la historia. (...) Péguy explica que hay dos maneras de considerar el acontecimiento: una consiste en recorrerlo en toda su longitud, registrando su efectuación en la historia, sus condicionamientos y su degradación en la historia; la otra consiste en elevarse hasta el acontecimiento, instalarse en él como en un devenir, rejuvenecer y envejecer en él al mismo tiempo, atravesar en él todos sus componentes o singularidades. El devenir no es la historia, la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderse para "devenir", es decir, para crear algo nuevo. Exactamente lo que Nietzsche llama lo Intempestivo". DELEUZE, G.: *Conversaciones. Pre-textos*, Valencia, 2006, p. 267.

<sup>48</sup> "Haber deshecho su propio yo para estar por fin solo, y encontrar al verdadero doble en el otro extremo de la línea. Pasajero clandestino de un viaje inmóvil". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Op. cit.*, p. 202.

<sup>49</sup> "Lo sublime está tanto en la acepción de Pseudo Longino como en la de Schopenhauer, es en la magmática atmósfera de una cronología encerrada, en la luz congelada de atardeceres y de ocasos donde todo puede ocurrir, incluso lo posible. Pues lo imposible está tan



Pero hay algo más: el reconocimiento del límite-acontecimiento sucede, como puede inferirse, en la imposibilidad. Es necesario establecer claramente la diferencia entre un suceso que pertenece a la cadena causal y cronológica de los acontecimientos y un acontecimiento que queda fuera de esa concatenación. Afirmamos, junto con Derrida, que acontece lo imposible, que el reconocimiento del límite es esa imposibilidad que posibilita la aparición, nunca como ser, de un tiempo alternativo. El bloque autoerrático que De Chirico fue en la Piazza Santa Croce es indisoluble al darse imposible del acontecimiento; la creación de la metafísica dechiriquiana es un acontecimiento acaecido a partir de su propia imposibilidad.



*Esquema conceptual acerca de la imposibilidad del acontecimiento*

---

arraigado, tan asimilado en cada componente del cuadro, que puede volcarse solamente en una praxis ordinaria de locura". VV.AA.: *De Chirico. Op. cit.*, p. 18.

Si el esquema temporal del presente hace posible el tiempo como flujo y si el instante posterior se pre-ve como un venir posible, incluso como el más posible de todos, entonces lo que "ad-viene" no es más que una mera posibilidad que acontece. Así pensado y experimentado el acontecimiento posible no es acontecimiento, pues se inscribe en la concepción vulgar del tiempo del presente. En ella lo previsto del tiempo por venir es ya presente y, como tal, nunca acontecimiento. Por eso no es consistente con el vacío en el continuo del ser dechiriquiano. Sin embargo, afirmamos que la Pintura metafísica es acontecimiento como tal, y que así lo describe De Chirico.

Para comprender el acontecimiento de modo correcto, esto es, como imposibilidad que acaece, es preciso recurrir al pensamiento de Jacques Derrida, en concreto a obras como *Dar el tiempo. La moneda falsa*<sup>50</sup> y al Seminario dedicado a su figura, celebrado 1997 en el Centro Canadiense de Arquitectura, en Montreal, titulado *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*<sup>51</sup>, en el que intervinieron, además del filósofo, Gad Sussana y Alexis Nouss. En su conferencia Derrida enunció que el acontecimiento es aquello imposible que se *da*. Partiendo de tal afirmación interpretamos el acontecimiento como modo de temporalidad originaria, aunque nunca enraizada en la instauración del fundamento, en la Pintura metafísica de Giorgio de Chirico.

Según Derrida, el acontecimiento es la sorpresa y lo inesperado, todo lo que uno no está en disposición de anticipar. Sobre él jamás decidimos, programamos ni

---

<sup>50</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

<sup>51</sup> DERRIDA, J.; SUSSANA, G.; NOUSS, A.: *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*. Arena Libros, Madrid, 2006.

predecimos<sup>52</sup>. Para aproximarnos a esta noción, Derrida la ejemplifica en acontecimientos como el don, el perdón, la invención y la hospitalidad. Acerca del don escribe:

“El don debería ser un acontecimiento. Debe ocurrir como una sorpresa venida del otro, debe desbordar el círculo económico del intercambio. Para que un don sea posible, para que un acontecimiento de don sea posible, es preciso en cierto modo que se anuncie como imposible. (...) el don como don sólo es posible ahí donde aparece imposible. Es preciso que el don no aparezca como tal para que tenga lugar. Pero jamás se sabrá si tiene lugar. Jamás nadie podrá decir, con un criterio de conocimiento satisfactorio, “tal don ha tenido lugar” (...). Por tanto el don, si lo hay, si es posible, debe aparecer como imposible. Y dar, por consiguiente, es hacer lo imposible. El acontecimiento del don no debe poder ser dicho; desde el momento en que se dice, se destruye. Dicho de otra manera, la medida de la posibilidad del acontecimiento es dada por su imposibilidad. El don es imposible, no puede ser posible sino como imposible. No hay acontecimiento que pueda tener mayor carácter de acontecimiento que un don que rompe el intercambio, el curso de la historia, el círculo de la economía. No hay

---

<sup>52</sup> DERRIDA, J.: “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento”, en: *Ibidem*, pp. 81-82.

posibilidad de don que no se presente como no presentándose, es lo imposible mismo"<sup>53</sup>.

Es la imposibilidad la que hace posible el aparecer del acontecimiento. La nada, lo otro, el vacío en el continuo del ser son imposibles que permiten que el acontecimiento se dé. De Chirico, en el momento de la *revelación*, debió de estar absolutamente lejos de la concepción de la Pintura metafísica, por muy cerca de ella que se encontrara estilísticamente. En su evolución de estilos la proximidad debería comprenderse como una infinita lejanía respecto al acontecimiento del pintar metafísico.

En lo referido a la temporalidad, comprobamos que no es posible el acontecimiento como presente, sino como aquello que *acontece no presentándose*. En efecto: no hay instante del tiempo posterior incapaz de presentarse en el presente. Podría hablarse, incluso, de una economía del reloj: en la comprensión vulgar del tiempo cada instante del presente nos da la pre-visión de un futuro. La previsión da al futuro un aparecer y el futuro nos devuelve su presentarse y manifestarse como actualidad. Este es el intercambio económico en la concepción vulgar del tiempo. El curso homogéneo de la historia causal continúa inalterado en el ámbito de la posibilidad. Sin embargo, el acontecimiento nunca es contemporáneo al presente-ahora. No tiene lugar ni existencia. Es pura imposibilidad<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 91-92.

<sup>54</sup> "Ahora bien, el don, si lo *hay*, se refiere sin duda a la economía. No se puede tratar del don sin tratar de esa relación con la economía, por supuesto, incluso con la economía monetaria. ¿Pero el don, si lo hay, acaso no es también aquello mismo que interrumpe la economía? ¿Aquello mismo que, al suprimir el cálculo económico, ya no da lugar al intercambio? ¿Aquello mismo que abre el círculo a fin de desafiar la reciprocidad o la simetría, la medida común, y a fin de desviar el retorno con vistas al sin-retorno? Si hay don, lo *dado* del don (lo que se da, lo que es dado, el don como cosa dada o como acto de donación) no debe volver al donante (no digamos aun al sujeto, al donador o la donadora). No debe circular, no debe intercambiarse, en cualquier caso

El tiempo del acontecimiento que De Chirico ha experimentado (nunca experimentado, pues es imposible como tal al ser impresentable) en la Piazza Santa Croce es el imposible del acontecimiento que ha roto la red homogénea del pasar, haciendo posible la transformación radical. ¿Es posible?, podríamos preguntar junto con De Chirico. Pero nada podemos contestar, nada decir.

Otro fragmento de Derrida toma la invención como acontecimiento de la imposibilidad, lo cual nos permite clarificar, aún más, la génesis creativa dechiriquiana:

"La invención, si es posible, no es una invención. (...) Eso no hace acontecimiento. Soy capaz de hacer ocurrir eso y por consiguiente, el acontecimiento, lo que ocurre ahí, no interrumpe nada, no es una sorpresa absoluta. (...) No hace sino desplegar, explicitar un posible, una potencialidad que está ya presente; por lo tanto no hace acontecimiento. Lo que ocurre como acontecimiento, no debe ocurrir sino allí donde es imposible. Si fuera posible, si fuera previsible, es que aquello no ocurre"<sup>55</sup>.

---

no debe agotarse, como don, en el proceso del intercambio, en el movimiento de la circulación del círculo bajo la forma del retorno al punto de partida. Si bien la figura del círculo es esencial para lo económico, el don debe seguir siendo *ineconómico*. No porque resulte ajeno al círculo, sino porque sabe *guardar* en el círculo una relación de extrañeza, una relación sin relación de familiar extrañeza. Puede ser que sea en este sentido en el que el don es lo imposible. No imposible, sino *lo imposible*". DERRIDA, J.: *Dar el tiempo. La moneda falsa. Op. cit.*, p. 17.

<sup>55</sup> DERRIDA, J.: "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento", en: *Op. cit.*, pp. 93-94.

El acontecimiento no debe buscarse en el mundo, sino fuera de él, como límite del mundo, como emanación de neutralidad que hace al artista devenir hacia delante, como vapor incorpóreo que se desprendiera en el instante no conquistado e inconquistable de los cuerpos-mundo<sup>56</sup> que, como señala Deleuze, no se manifiesta como presente porque no es, porque insiste en su imposibilidad dividiendo el presente en un futuro infinito y en un pasado infinito<sup>57</sup>, jamás ponderable dentro del sistema de la presencia. El acontecimiento como límite del mundo es línea abstracta<sup>58</sup> de devenir que gana terrero al tiempo cotidiano y que no se

---

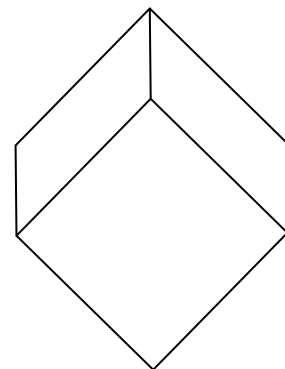
<sup>56</sup> Hablamos de los cuerpos y de los incorpóreos de los estoicos, repensados por Deleuze: "Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino "incorpóreos" estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos. No se puede decir que existan, sino más bien que subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa, entidad inexistente. No son sustantivos ni adjetivos, sino verbos. (...) No son presentes vivos, sino infinitivos: Aión ilimitado, devenir que se divide hasta el infinito en pasado y futuro, esquivando siempre el presente. Hasta el punto de que el tiempo debe ser captado dos veces, de dos modos complementarios, exclusivos el uno del otro: enteramente como presente vivo en los cuerpos que actúan y padecen, pero enteramente también como instancia infinitamente divisible en pasado-futuro, en los efectos incorpóreos que resultan de los cuerpos, de sus acciones y de sus pasiones. Sólo existe el presente en el tiempo, y recoge, reabsorbe el pasado y el futuro; pero sólo el pasado y el futuro insisten en el tiempo, y dividen hasta el infinito cada presente". DELEUZE, G.: *Lógica del sentido*. Op. cit., pp. 30-31.

<sup>57</sup> Lo dicho puede completarse con las palabras de Badiou sobre Deleuze: "El acontecimiento es una síntesis de pasado y de futuro. Expresión de lo Uno en los devenires, es, en realidad, la eterna identidad del futuro como dimensión del pasado. La ontología del tiempo no admite, ni para Deleuze ni para Bergson, ninguna figura de la separación. Por eso, el acontecimiento no podría ser lo que está "entre" un pasado y un futuro, entre el fin de un mundo y el inicio de otro. Es, más bien, desbordamiento y conexión: realiza lo continuo indivisible de la Virtualidad. Expone la unidad del pasaje que suelda lo uno-ahora-después con lo uno-ahora-antes. No es "lo que sucede" sino lo que, en lo que sucede, devino y va a devenir. El acontecimiento dice el ser del tiempo, o el tiempo como instancia continua y eterna del ser, no opera ninguna división en el tiempo, no introduce ningún vacío como intervalo entre dos tiempos. "Acontecimiento" repudia el presente como pasaje y separación, paradoja operatoria del devenir. Lo cual se enuncia de dos maneras: no hay presente (el acontecimiento es representado, es la inmanencia activa que co-presenta pasado y futuro), o todo es presente (el acontecimiento es la eternidad viviente, o caótica, como esencia del tiempo)". BADIOU.: Op. cit., pp. 424-425.

<sup>58</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil mesetas*. Op. cit.

deja capturar por la pesantez del tiempo homogéneo, presente, cotidiano-banal de los cuerpos, y que avanza hacia delante, hacia atrás, a la derecha y a la izquierda, en todas las direcciones, sin un territorio prefijado de influencia. No hay pasado que recordar, porque no hay suceso acaecido en un tiempo-pensamiento banal. La experiencia comunicada por De Chirico con el lenguaje no basta, porque nunca ha bastado la efabilidad para significar aquello que carece de significación.

Al denominar a De Chirico como bloque autoerrático lo consideramos vacío cronológico en el continuo de la presencia y lo situamos en el intervalo ausente de un agujero del ser donde el tiempo no acaece como concordancia ni continuidad. Este agujero en la continuidad del ser-presencia puede ilustrarse a través del Cubo de Necker, forma bimodal donde observamos la proyección de un cubo en perspectiva. Dependiendo de nuestra percepción cambia el modo de observar los lados interiores y exteriores del cubo, siendo reversibles ambas percepciones.



*Cubo de Necker*  
*Forma bimodal*  
*(Esquema del tiempo del acontecimiento)*

El esquema tridimensional del Cubo de Necker nos aproxima a la génesis (no generada) de la primera revelación dechiriquiana. Percibimos dos proyecciones del cubo en el

espacio de modo alternativo, según el pensamiento haga patente la percepción de una u otra<sup>59</sup>. Si leemos cada percepción como perspectiva-existencia de la figura, pensando que es la única que existe, estaremos condenando al resto de la estructura a permanecer oculta en el olvido-ausencia. Le otorgaríamos un único modo de ser-aparecer, convirtiéndola en mono-figura o compacidad única sin posibilidad de apertura.

¿Qué mejor ejemplo para comprender la transformación del pensamiento y la plástica dechiriquiana que el intervalo imposible e inexistente del cubo de Necker? ¿Qué continuidad es posible en la transición imperceptible entre una proyección y otra? ¿En qué momento del tiempo acontece el cambio de sentido de la estructura? ¿Cuando, en definitiva, se produce el acontecimiento? Pasamos de una percepción a otra rompiendo la continuidad del sentido y comprendemos que no hay concatenación narrativa del mismo, sino corte abrupto del tiempo, variación tempórea de la catástrofe donde el pensamiento queda, por instantes, des-situado, suspendido en la mínima topografía del *entre*<sup>60</sup>. El

---

<sup>59</sup> "Existen también morfologías que propiamente no son formas, sino entidades en busca de su propia forma: las "formas informes". Éstas poseen un estatuto muy especial: no están dotadas de ninguna estabilidad estructural, sino que asumen el aspecto de cualquier atrayente estable que aparezca en su campo de acción. Si los atrayentes son más de uno, son capaces de asumir los caracteres de cada uno de ellos. En fin: una forma informe puede llegar a ser forma formada sólo a causa de la atracción ejercitada por una forma estable. El caso más evidente de formas informes es el de las formas totalmente bimodales, como el cubo de Necker, del que es indecible si se trata de un cubo vacío del que vemos el ángulo interno o de un cubo lleno del que vemos el ángulo externo hacia nosotros". CALABRESE, O.: *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, p. 129.

<sup>60</sup> Sobre los filósofos que han pensado la noción del *entre* como cuestionamiento del ser, puede consultarse la siguiente referencia bibliográfica: FLORES ARANCIBIA, I.: "Pensar el *entre*, contribuciones para una crítica de la razón intersticial". Texto en pdf correspondiente al paper presentado al XLVII Congreso de filosofía joven, Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI, celebrado en la Universidad de Murcia en 2010. <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/7931/7631>. Página web consultada el día 24 de mayo de 2012.



pensamiento podría situarse (des-situarse) en el instante en que no ha girado todavía su sentido hacia un lado u otro, mantenerse en la intensidad de la ocultación donde, siempre indiferenciada, continúa la línea del acontecimiento-devenir. Sólo sería posible situar el bloque autoerrático fuera de toda posibilidad, fuera de la percepción A y de la percepción B, en un punto alternativo que podríamos denominar punto T del tiempo. De Chirico, como bloque autoerrático, habría residido, fuera de todo espacio y tiempo, en el instante neutro que propone el cubo de Necker, en su imposibilidad misma de neutralidad que posibilita la alocronía.

Desde esta perspectiva no es extraño que en 1941, adquirido un cierto distanciamiento crítico respecto al acontecimiento acaecido en 1910 que le hubiera permitido comprender su forma, De Chirico escribiera un pequeño texto que a menudo ha pasado desapercibido y que no ha sido recogido con la misma habitualidad que otros textos fundamentales del artista en libros especializados sobre su figura, pero que consideramos revelador para la comprensión de la temporalidad en su pensamiento y obra. En él reflexiona sobre la génesis creativa de sus dibujos. Es ilustrativo ya que deja ver la conciencia del artista por situarse (des-situarse) en una temporalidad alocrónica:

"Come ho già detto, all'artista è permesso spostarsi. Dal punto A, che rappresenterebbe il mondo noto e dal punto B, che rappresenta il mondo ignoto, e dal reciproco scambio di bene e di male, ma più di male che di bene, corrente tra questi due punti, io mi sposto completamente e con la mia matita Faber numero due, con il mio

fedele temperino, la mia gomma marca Elefante ed il mio quaderno di carta da disegno, vado ad installarmi sopra un terzo punto C. Da questo punto, trovandomi nella fascia di sicurezza della *relatività*, godo il piacere dell'osservatore, dello spettatore e del creatore. Svaniscono gli *errori* e le *inespiegabili differenze*"<sup>61</sup>.

De Chirico parece querer situarse en un tercer punto alternativo, más allá del inicio, del fin y de cualquier trayectoria de pensamiento. Igual que en las formas bimodales de la teoría de las catástrofes pasamos de un mundo a otro sin saber en qué momento del tiempo se produce el acontecimiento, así concibe De Chirico la génesis sin nacimiento de su proceso creativo. Eso es lo que probablemente le aconteciera en la revelación *metafísica* de 1910. Situados en ese punto C y separados de las posibilidades que encierran los otros dos restantes, residimos en la soledad de los bloques autoerráticos.

Ahora bien: ¿qué decir de esta temporalidad del acontecimiento que sucede en un intervalo inexistente? ¿Cómo hablar de aquello que no tiene existencia ni presencia?

Imaginemos que asistimos a una conferencia en la que el orador, antes de comenzar, dijera: "La siguiente conferencia tiene una duración de una hora. En ese intervalo habrá un momento en el que el acontecimiento se ha de producir". Nosotros escuchamos atentamente, siempre en un *estar-a-la-espera* del acontecimiento prometido. En

---

<sup>61</sup> SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico*. Edizioni dell'ente manifestazioni Milanesi, Milano, 1970, p. 78.

ocasiones pensamos que aquello diferente va a producirse, pero inmediatamente comprobamos que no ha pasado nada. Conforme transcurre el tiempo de la conferencia, comenzamos a creer que quizá el acontecimiento ya se haya producido y que, por un descuido o por desatención, no hemos sido capaces de percibirlo. Finalmente todo se desarrolla como se esperaba: nos mostramos decepcionados porque el orador no ha cumplido su promesa. No hemos visto ni notado nada que se instituya como diferencia excepcional. Podríamos operar en ese instante volviéndolo elástico y extendiéndolo en el tiempo, creando de su insignificancia temporal un fragmento suficientemente duradero, con la finalidad de hacerlo perceptible para nosotros. Sin embargo, ello no bastaría, pues la inconmensurabilidad del acontecer se reduciría de nuevo a su insignificancia e imperceptibilidad. Y es que el acontecimiento, y es este su carácter propio y originario, sucede en un instante 0 del tiempo,  $t(0)$ , fuera del tiempo, siendo, a la vez, inexistencia y tiempo mismo que acoge en sí la fuerza inocente del devenir<sup>62</sup>. El espectador-actor del acontecimiento debe situarse (des-situarse) en la ceguera de la alteridad y en ese instante cero del tiempo, incognoscible fácticamente, pero concreto, real, brutal, al margen de la banalidad moderna del pensar. Según Lyotard, el acontecimiento:

"No es una cuestión de atención concentrada. (...) Con el fin de poder adoptar esta actitud tienes que empobrecer

---

<sup>62</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.* También se nos habla del acontecimiento y de su incorporalidad de tiempo-movimiento en las siguientes palabras: «El acontecimiento ya no es lo que tiene lugar en el tiempo, simple efectuación o movimiento, sino la síntesis transcendental de lo irreversible, que reúne y distribuye el antes y el después a uno y otro lado de una cesura estática, el Instante. De él deriva la sucesión, el "curso empírico del tiempo"». ZOURABICHVILI, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2004, p. 120.

la mente, limpiarla todo lo posible, de modo que sea incapaz de anticipar el significado de "Qué" o de "Resulta...". El secreto de tal ascesis yace en la capacidad de ser capaz de soportar acontecimientos tan "directamente" como sea posible sin la mediación o la protección de un "pretexto". Así, encontrar un acontecimiento es como bordear la nada. Ningún acontecimiento es en absoluto accesible si el yo no renuncia a la brillantez de su cultura, su riqueza, su salud, el conocimiento y la memoria. Nietzsche escribió que la verdad se acerca en las patas de una paloma"<sup>63</sup>.

Si dilatásemos en el tiempo el instante cero del acontecimiento quizá obtendríamos como resultado no ya una presencia, sino un desajuste perceptivo por el desplazamiento del presente instantáneo. Así lo sugiere Jean Cocteau cuando habla del instante dilatado del acontecimiento en un fragmento de su obra *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*:

"Un incidente d'auto, una catastrofe ferroviaria sono i capolavori dell'imprevisto. Tutti noi vorremmo potervi assistere al rallentatore per sorprendere la velocità e l'immobilità che piegano il ferro con dita di modista. Una casa fotografata e una casa filmata non si rassomigliano affatto. Pure quando non accade nulla, il cinematografo registra lo stesso il tempo che passa. Niente mi

---

<sup>63</sup> LYOTARD, J.-F.: *Peregrinaciones. Op. cit.*, pp. 35-36.

incuriosisce di più d'una foto nel mezzo di un film. Sarebbe giusto impiegare questa interruzione per pietrificare, per un istante, dei personaggi (...). Le tele di de Chirico ostentano l'immobilità delle statue, la calma solenne degli incidenti che sono appena accaduti e mostrano i gesti, le smorfie della velocità sorpresa dall'immobilità senza avere avuto il tempo di mettersi in posa"<sup>64</sup>.

Cuando usamos la noción de instante, correlativa al acontecimiento, no podemos omitir el pensamiento de Kierkegaard, quien le dedicaría algunas de las páginas más importantes de la historia de la filosofía en *El concepto de la angustia*<sup>65</sup>. De máximo interés es la extensísima nota a pie de página que introduce cuando se dispone a pensar el instante:

"Si queremos orientarnos en la dialéctica del instante, es preciso que partamos de la idea de que este es el no-ser enfocado a la luz de la categoría de *tiempo*. (...) el instante, esa extraña esencia (...) que está situada entre el movimiento y el reposo, sin que con todo exista en ningún determinado tiempo, sino que constantemente esté entrando y saliendo del tiempo para poner en reposo lo que se mueve y en movimiento lo que reposa. (...) En el desarrollo detallado de las contradicciones que el tema representa, vamos viendo cómo

---

<sup>64</sup> COCTEAU, J.: *Op. cit.*, p. 13.

<sup>65</sup> KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*. Alianza Editorial, Madrid, 2010.

lo presente (...) oscila incesantemente entre varios significados: lo presente, lo eterno y el instante. Este ahora (...) está situado entre el "era" y el "será", y la unidad no puede saltarlo cuando avanza desde lo pasado a lo futuro. (...) La abstracción de la filosofía moderna culmina en el puro ser; ahora bien, el puro ser es para la eternidad la más abstracta de todas las expresiones y, en cuanto es la nada, vuelve a ser una vez más el mismo instante. Con esto se demuestra de nuevo cuán importante es el instante, ya que solamente con esta categoría puede conseguirse darle a la eternidad su peculiar importancia. Esto se logra precisamente al hacer que la eternidad y el instante se conviertan en dos contraposiciones extremas, mientras que de ordinario y conforme a la herejía dialéctica vienen a significar lo mismo. Por eso hemos de afirmar de un modo categórico que sólo con el cristianismo empiezan a ser comprensibles tanto la sensibilidad como el tiempo y el instante precisamente en cuanto sólo se torna esencial la eternidad"<sup>66</sup>.

Kierkegaard quiere repasar la historia conceptual del instante y para ello delimita las categorías de ser (eternidad) y no ser (instante). Ahora bien, si el instante no es: ¿cómo podríamos pensarlo? ¿Qué movimiento del pensamiento sería posible para llegar a él?

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 153-156.

Kierkegaard relacionará el tiempo y la eternidad a través del instante. Sólo es posible concebir el continuo indiferente de momentos como pasado, presente y futuro a partir del instante que conecta lo eterno con lo temporal<sup>67</sup>. Lo eterno es el presente, infinito y sin una sucesión. En él no cabe la distinción entre pasado y futuro<sup>68</sup>. Mientras, por otro lado, a lo temporal correspondería una infinita sucesión, lo que lo hace carecer de presente<sup>69</sup>. Es aquí donde manifiesta Kierkegaard la extraña esencia del instante. El instante se habría pensado como presente para así hacerlo intervenir de facto, situándolo de lleno, como una existencia más, en la vida temporal. Pero el instante no es presente y no pertenece a lo temporal:

“Si, en definitiva, se pretende emplear el instante para designar el tiempo, haciendo que el primero signifique la eliminación puramente abstracta del pasado y del futuro y que así sea el presente, entonces hemos de afirmar taxativamente que el instante no es en modo alguno el presente”<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> “Si el tiempo se define como la sucesión infinita, entonces es claro que también hay que definirlo como presente, pasado y futuro. Esta última definición será, con todo, inexacta tan pronto como se estime que radica en el tiempo mismo, ya que sólo aparece en cuanto el tiempo se relaciona con la eternidad y en cuanto ésta se refleja en el tiempo. Si en la sucesión infinita se pudiera encontrar un punto de apoyo firme, es decir, un presente que nos sirviese como fundamento divisorio, entonces sin duda que aquella división sería totalmente exacta. Pero no tenemos ningún momento que sea ese presente que se busca”. *Ibidem*, pp. 157-158.

<sup>68</sup> “Lo eterno, en cambio, es el presente. Para el pensamiento lo eterno es el presente en cuanto sucesión abolida (...). En lo eterno tampoco se da ninguna discriminación del pasado y futuro, pues el presente está puesto como la sucesión abolida”. *Ibidem*, p. 159.

<sup>69</sup> “Por lo tanto, el tiempo es la sucesión infinita. La vida que es en el tiempo y que sólo pertenezca al tiempo no tiene ningún presente”. *Ibidem*, p. 159.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 160.

Si no pertenece a lo temporal y no es presente, si no puede presentarse en la existencia porque no existe en el tiempo, ¿qué es posible decir de él? Kierkegaard dirá que es necesario que el tiempo y la eternidad entren en contacto para que aparezca el instante<sup>71</sup>. Esa ausencia de determinación temporal une el tiempo con la eternidad:

“Sólo con el instante comienza la historia. (...) El instante es esa cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad - con lo que queda puesto el concepto de *temporalidad* -, y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y ésta continuamente traspasando el tiempo. Sólo ahora comienza a tener sentido la división aludida: el tiempo presente, el tiempo pasado y el tiempo futuro”<sup>72</sup>.

Si suprimimos la introducción de la pecaminosidad y de sus posibles relaciones con la temporalidad que aparecen en el pensamiento de Kierkegaard, nos queda la consideración del instante como una inexistencia que en su acontecer establece, de modo propio (en lo que Heidegger llamaría propiedad e impropiiedad o autenticidad e inautenticidad) un presente, un pasado y un futuro. Pero aquí, más que aproximarnos a un tiempo propio ajeno a la cronología, nos interesa la posibilidad de ese instante que se da en el momento cero del tiempo, que no es existencia y no puede ser presente pero que configura lo pasado y lo futuro. Nos interesa el instante que permite sobreinscribir la nada en el ser, la ausencia en la presencia y el tiempo en la

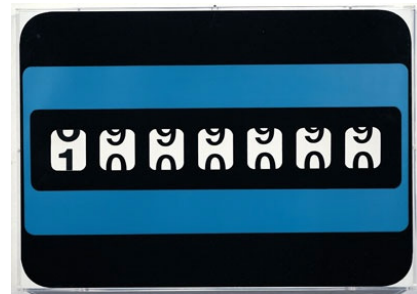
---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 163.



eternidad<sup>73</sup>. La manifestación del instante como acontecimiento, sin asociarlo a la teología que piensa la eternidad<sup>74</sup>, entendida como acontecer eventual que genera una detención y puesta en marcha de mundo será lo que acontezca aquella tarde otoñal de 1910 en la Piazza Santa Croce de Florencia.



*Contatore*  
Alighiero Boetti  
(1967)

Pensemos en la obra *Contador*, del italiano Alighiero Boetti, realizada en el año 1969. El reloj se ha detenido entre dos puntos concretos y contabilizables de la secuencia cronológica, inutilizando la propia función del objeto que se dedica a contar el tiempo. No hay instantes mensurables en la subdivisión infinita de una secuencia. Lo mismo sucede en la temporalidad del acontecimiento dechiriquiano: no puede ser pensado aquello que carece de existencia, que se sustrae al momento presente por ser

---

<sup>73</sup> "No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y el aquí". SÁBATO, E.: *La resistencia*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 2003, p. 17.

<sup>74</sup> Demetrio G. Rivero nos dice en una nota a pie de página lo siguiente: "Y, sin embargo, entre Kierkegaard y Heidegger hay una distancia infinita, hay por medio una traición, según ha afirmado W. Lowrie. En el horizonte del tiempo heideggeriano no aparece para nada la eternidad, y así todo se esfuma en la pura historicidad ininteligible; en cambio, para Kierkegaard el tiempo y la eternidad se tocan en el instante y así cobran sentido "los tres éxtasis del tiempo" en función de la plenitud de la eternidad". KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*. Op. cit., pp. 157-158.

distinto del ser y por provocar una fractura en la narración lingüística. Nos encontramos aquí ante la temporalidad del instante y del Aión<sup>75</sup> que no puede ser actualidad porque nunca acaba de suceder o bien porque ya ha sucedido.

Cuando De Chirico reconoció el límite y se autoconcibió como bloque autoerrático y agujero en el ser se produjo el instante del acontecimiento alocrónico, sin duración, presencia ni existencia, fuera del espacio fáctico, del pensar y del tiempo, haciendo posible todo pensar, así como la génesis, no genética, sin inicio, causa o finalidad, de la plástica metafísica. De Chirico sufrió una suspensión del tiempo que lo transformó. Se arriesgó por primera vez, ex-poniéndose a la catástrofe del acontecimiento. El sentido del tiempo, desde entonces y de modo definitivo, había realizado su giro.

## 2.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 2.

Una vez desarrollada la interpretación acerca de las relaciones entre De Chirico, el tiempo y el acontecimiento es posible establecer una serie de puntos fundamentales:

---

<sup>75</sup> "Es el Aión incorpóral que se ha desenrollado, se ha vuelto autónomo al desembarazarse de su materia, huyendo en los dos sentidos a la vez del pasado y del futuro (...) Ahora bien, este Aión en línea recta y forma vacía, es el tiempo de los acontecimientos-efecto. (...) Esto es lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro, que siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar, a la vez, nunca algo que pasa. La x de la que se siente que eso acaba de pasar, es el objeto de la "novela corta"; y la x que siempre va a pasar, es el objeto del "cuento". El acontecimiento puro es cuento y novela corta, nunca actualidad. Es en este sentido que los acontecimientos son signos". DELEUZE, G.: *Lógica del sentido. Op. cit.*, p. 94.

- El estado convaleciente de De Chirico posibilitó la disposicionalidad de ánimo receptora del giro alocrónico acontecido en la Piazza Santa Croce de Florencia, acontecimiento que se sustrae al sentido y al lenguaje y que no puede testimoniarse al no existir regímenes discursivos que lo hagan presente.

- En De Chirico acontecimiento equivale a reconocimiento del límite que prepara el terreno alocrónico. Al concebir en la angustia la totalidad de lo ente que luego niega la nada, es bloque autoerrático o vacío en el continuo homogéneo del ser. El acontecimiento no es presentable, pues no pertenece a la presencia ni a la conciencia: acontece no presentándose. No tiene lugar ni existencia y no es contemporáneo del presente-ahora. Divide el presente en un futuro y en un pasado infinitos imponderables dentro del sistema de presencias. La metafísica dechiriquiana es evento acontecido en su propia imposibilidad, lo inesperado que se da y que no estamos en disposición de anticipar.

- De Chirico fue vacío cronológico y catástrofe de la presencia. Fue punto alternativo sin génesis ni existencia del instante cero del tiempo. Sufrió una suspensión temporal que lo transformó, exponiéndose a la precariedad del acontecimiento que provoca una fractura introductoria de tiempo aiónico.



### 3.

#### **EL TIEMPO DEL ACONTECIMIENTO Y LOS OBJETOS: SER-A-LA-MANO / SER-ANTE-LOS-OJOS / SER DE CEGUERA.**

En el capítulo anterior la interpretación ha llevado a considerar lo sucedido en la Piazza Santa Croce como el acontecimiento del reconocimiento del límite, mediante una apropiación instantánea (Kierkegaard) de la autoconciencia como agujero del ser o bloque autoerrático (Sloterdijk), bajo una disposicionalidad de la angustia (Heidegger) o bien siguiendo la experiencia mística de sentir el mundo como un todo limitado (Wittgenstein). Y ese acontecimiento ha sido ilustrado con el cubo de Necker interpretado por la teoría de las catástrofes como forma informe en tanto que carente de fundamento ontológico para la percepción, hasta llegar a la imposibilidad del tiempo del acontecimiento, ese tiempo inexistente que sucede antes y después (Deleuze), que no es presencia porque no pertenece al presente, que se da, más bien, como imposibilidad y don (Derrida).

Pero, más allá de eso, debemos preguntarnos: ¿cómo se manifiesta el tiempo del acontecimiento y el reconocimiento del límite en la Pintura metafísica? Podemos plantear, incluso, la pregunta de un modo más sencillo: ¿qué puede hacer, desde entonces, De Chirico con el mundo y los objetos? Si la Pintura metafísica se compone de objetos, cosas y realidades, ¿cómo afecta el tiempo del acontecimiento a su generación? Respondiendo a estas cuestiones completaremos una base introductoria eficaz.

Para completar la comprensión del evento dechiriquiano y el modo en que pudo afectar a la creación conceptual de la "Escuela Metafísica", en la que observamos

predominantemente objetos, ya sean útiles, esculturas o figuras humanas en calidad de maniquíes o cosas, es necesario establecer una relación con dos nociones heideggerianas fundamentales: el *ser-a-la-mano*<sup>76</sup> (*Zuhandenheit*) y *el-ser-ante-los-ojos*<sup>77</sup> (*Vorhandenheit*). En los párrafos 15 y 16 del capítulo 3 de *Ser y tiempo*, titulado "La mundaneidad del mundo" Heidegger expone nuestro modo originario de *estar-en-el-mundo*:

"El ente inmediatamente a la mano puede presentarse en la ocupación como imposible de usar, como no apto para el fin al que está destinado. Una herramienta puede estar averiada, el material puede ser inapropiado. Pese a ello, en esta situación el útil sigue estando a la mano. Pero la inempleabilidad no es descubierta por una contemplación constatadora de propiedades, sino por la circunspección del trato que hace uso de las cosas. En este descubrimiento de la inempleabilidad, el útil llama la atención. Este llamar la atención presenta al útil a la mano en un cierto no estar a la mano. (...) En el trato con el mundo de que nos ocupamos puede comparecer lo no a la mano no sólo en el

---

<sup>76</sup> "El modo del ser del útil en que éste se manifiesta desde él mismo, lo llamaremos el *estar a la mano* [*Zuhandenheit*]. Sólo porque el útil tiene este "ser-en-sí" y no se limita a encontrarse ahí delante, es disponible y "manejable", en el más amplio sentido. El puro *mirar-hacia* tal o cual "aspecto" de las cosas, por agudo que sea, no es capaz de descubrir lo a la mano". HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>77</sup> «En la medida, en cambio, en que las cosas se encuentran ahí, pero como resultado de esa interrupción, para mirarlas, es decir, contemplarlas en su constitución y no simplemente usarlas, la traducción ha variado entre la fórmula "ser ante los ojos" (que originalmente significa "ver") y "estar presente ahí delante"». LEYTE, A.: *Heidegger*. *Op. cit.*, p. 103.

sentido de lo inempleable o de lo que en absoluto falta, sino como algo "no a la mano" que no falta ni es inempleable, pero que obstaculiza la ocupación. Aquello hacia lo que la ocupación no puede volverse, y para lo que "no tiene tiempo", es algo "no a la mano", a la manera de lo que está fuera de lugar, en suspenso. (...) El útil se convierte en "trasto inútil", algo de lo que uno quisiera deshacerse"<sup>78</sup>.

Cuando las cosas están ante nosotros, absolutamente inútiles y des-ocultadas de su *ser-a-la-mano*, estamos ante la aparición del *ser-ante-los-ojos*, o como se ha señalado en otras traducciones, ante las cosas *ahí delante*. Si en el primer caso (*ser-a-la-mano*) los útiles se mostraban como lo inmediatamente accesible antes de cualquier tematización y presentación de las cosas, en el segundo caso (*ser-ante-los-ojos*) se muestra el fracaso de los útiles ocultos en su a-tematización, abriéndose un modo de ser como mera cosa a contemplar, bajo parámetros de observación especializada y científica<sup>79</sup>. El fracaso del útil a la mano es la interrupción que da lugar a la contemplación de las cosas como tematizadas y manifiestas ante los ojos. ¿No sufren los objetos dechiriquianos el tránsito que va desde el uso a la inutilidad, desde el *ser-a-la-mano* al *ser-ante-los-ojos*?

Será precisamente el mostrarse como inutilidad de lo *a-la-mano* la zona en la que los objetos de De Chirico se manifiesten y salgan al fenómeno de su entidad. También de los dadaístas y surrealistas. Desde el *ser-a-la-mano* de

---

<sup>78</sup> HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo. Op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>79</sup> LEYTE, A.: *Heidegger. Op. cit.*, p. 103.

Heidegger puede establecerse una teoría de lo descontextualizado de las primeras vanguardias como venir a lo explícito de todo útil del mundo. Incluso, según esto, podría pensarse la vertiente conceptual del arte del siglo XX a partir de la tematización de los objetos como útiles que no son *a-la-mano*.

En términos heideggerianos, donde todo conocer del *ser-en-el-mundo* pasa a mostrarse como deficiente, el *ser-a-la-mano* aparece, en aquella tarde otoñal en la Piazza Santa Croce de Florencia, como ente presente, manifiesto y tematizado. El mundo total pierde su ocultamiento comprensivo de *ser-a-la-mano*. Todo, ese día y en aquel lugar, se presentó como inútil. Ni un solo ente quedó oculto u originariamente nivelado para el *ser-ahí*. Aquello que fue mundo pasó a ser, en un instante, deficitario de mundo. Las cosas dejaron de servir para su uso. El pragmatismo del mundo se manifestó incapaz e inservible. De ahí que De Chirico contemplara la plaza como el definitivo marchitarse de la utilidad de las cosas, que continuaron ante él, intactas, desmundanizadas y presentes *ahí-delante*.

“Las relaciones con las que de esta manera estamos familiarizados constituyen el mundo de las “cosas que usamos” (de lo que está a mano). Allí hay un nexo de significación que me resulta familiar en la acción, aunque no lo conozca en sus pormenores. Nosotros “vivimos” esas significaciones, sin que las hagamos explícitamente conscientes. Por primera vez cuando se llega a una perturbación, sea a partir del exterior, sea a partir de la conciencia, se desmembra este nexo vivido, y entonces las



cosas llaman la atención como meros "objetos materiales" (como algo que está "a la vista"). Pero en esas cosas que están a la vista han desaparecido o se han desvirtuado las significaciones vividas del ser a la mano (de las cosas en cuanto "usadas"). Por primera vez con la transformación del ser a la mano en un ser a la vista, las cosas pasan a ser "objetos" en sentido estricto, aquellos objetos que pueden ser investigados en la actitud teórica"<sup>80</sup>.

Pero, aunque afirmamos que el útil queda inutilizado en su tematización y que el mundo es sentido como cosa, no queremos decir que en De Chirico exista una constitución de la subjetividad. No pondremos en conexión el *estar-ahí-delante* de las cosas con la metafísica de la subjetividad ni con el nihilismo del conocido y citado escrito de Heidegger *La época de la imagen del mundo*<sup>81</sup>. Tampoco recurriremos a la metafísica de Lévinas ni a su crítica del *ser-a-la-mano* heideggeriano propia de *Totalidad e infinito*<sup>82</sup>. Se trata de concebir la salida al mundo de los objetos tematizados de otro modo. El sentido de los objetos dechiriquianos del *ahí-delante* atienden, más que al esquema contemplativo del *ser-ante-los-ojos*, a la imposibilidad de ver. Quizá esto sea, desde otro enfoque, una devolución de las cosas a su *ser-a-la-mano*, una evitación del Heidegger posterior del olvido del ser<sup>83</sup>. No puede haber en el bloque

---

<sup>80</sup> SAFRANSKI, R.: *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets Editores, Barcelona, 1997, p. 193.

<sup>81</sup> HEIDEGGER, M.: "La época de la imagen del mundo", en: HEIDEGGER, M.: *Caminos de bosque. Op. cit.*, pp. 63-90.

<sup>82</sup> LÉVINAS, E.: *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad*. Traducción de Daniel E. Guilloit. Ed. Sígueme, Salamanca, 1977.

<sup>83</sup> «Más tarde Heidegger dará el nombre de "olvido del ser" a la transformación del mundo en algo meramente a la vista, y la

autoerrático dechiriquiano un *estar-ahí-delante* de las cosas, ni concebirse la Pintura metafísica como despliegue del relato del pensar del nihilismo (presencia, presente, ciencia, cálculo), porque no hay unos ojos ante los que las cosas salgan a su tematización o presencia. Si De Chirico es bloque autoerrático que abre un agujero en el ser y en el continuo de las cosas, ese agujero no es otra cosa que ceguera. Así pues, pasamos no del *ser-a-mano* al *ser-ante-los-ojos*, sino del *ser-a-mano* al *ser-de-ceguera*.

Si leemos, de nuevo, el texto autobiográfico de De Chirico observaremos una percepción de las cosas vistas desde el extrañamiento, bajo un sentimiento de primera vez. Lo que proponemos es que esa sensación de primera vez no está ligada al *ser-ahí-delante*, sino al pensamiento ajeno a la presencia y a la cronología del presente. Si leemos entre líneas y comparamos el fragmento de la revelación con otros textos posteriores y con la pintura del período metafísico, pensaremos que De Chirico fue, en aquel momento, ciego para el presente, un agujero alocrónico en el tiempo del presente-visión.

El texto de De Chirico se asemeja enormemente a la descripción que realiza Bergson de la locura en el capítulo III de *Materia y memoria*, titulado "De la supervivencia de las imágenes. La memoria y el espíritu", relacionado, a nuestro modo de ver, con el *ser-de-ceguera*. Como ya hemos indicado en las páginas dedicadas a Boccioni, para Bergson el recuerdo puro es la virtualidad que tiende a actualizarse en las imágenes-recuerdo, y estas en sensaciones motoras que preparan nuestro cuerpo hacia la

---

conservación consciente del ámbito de vida constituido por lo "a la mano" se convertirá en la unión con el ser, entendida como una "cercanía" y un "habitar junto a las cosas". Y la actitud correspondiente se llamará "desasimiento"». SAFRANSKI, R.: *Un maestro de Alemania. Op. cit.*, p. 193.

acción presente. Pero la diferencia de naturaleza propuesta por Bergson entre la memoria-recuerdo y su actualización en la conciencia obliga a plantear un estado de virtualidad pura y no actualización, un estado de desatención respecto al presente-presencia-utilidad, de máximo desinterés y máxima incidencia del recuerdo puro en el presente. En relación a ello, Bergson describe el sueño y la locura, estados psicológicos tan similares entre sí:

“El sueño sería siempre el estado del espíritu en el que la atención no es fijada por el equilibrio senso-motor del cuerpo. (...) Esta perturbación bastaría para crear una especie de vértigo psíquico, y para provocar de este modo que la memoria y la atención pierdan contacto con la realidad. Léanse las descripciones dadas por ciertos locos de su naciente enfermedad: se verá que experimentaban con frecuencia un sentimiento de extrañeza o, como ellos dicen, de “no-realidad”, como si las cosas percibidas perdieran para ellos su relieve y su solidez. Si nuestros análisis son exactos, el sentimiento concreto que tenemos de la realidad presente consistiría en efecto en la conciencia que tomamos de los movimientos efectivos a través de los cuales nuestro organismo responde naturalmente a las excitaciones; de suerte que ahí donde las relaciones entre sensaciones y movimientos se relajan o se echan a perder, el sentido de lo real se debilita o desaparece”<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> BERGSON, H.: *Materia y memoria. Op. cit.*, p. 183.

Atendiendo a las semejanzas entre el filósofo y el pintor, afirmamos que en el acontecimiento florentino que dio inicio a la Pintura metafísica un bloque de pasado radical vino a implantarse sobre el presente. No hubo una percepción de las cosas ahí delante o *ante-los-ojos*, sino una incapacidad o ceguera para el presente.

Al interpretar a De Chirico de este modo no hacemos otra cosa que radicalizar las concepciones de Proust sobre la memoria que aparecen en *En busca del tiempo perdido*. A pesar de ser un lugar de pensamiento suficientemente transitado ya, consideramos interesante remitirnos a él, una vez más. Si pensamos la memoria no como instancia que actualiza el pasado a través del recuerdo, sino como aquello que es capaz de irrumpir como bloque alocrónico en el presente<sup>85</sup>, constataremos que el pasado deja de pertenecer a un plano cronológico para ser virtualidad incorporal que interrumpe la conciencia, la memoria voluntaria, la atención y la presencia<sup>86</sup>. Desde este punto

---

<sup>85</sup> "Esa eternidad en que Proust nos inicia es aquella del tiempo entrecruzado, y no el ilimitado. Por cuanto Proust nos habla del transcurso del tiempo en su figura real, entrecruzada, esa que en ningún otro lugar viene a imperar más claramente que en lo interior, en el recuerdo, y en el envejecimiento, en lo exterior. El perseguir la combinación de envejecimiento y recuerdo significa entrar al interior del corazón del mundo proustiano, al universo del entrecruzamiento. Se trata, pues, del mundo en el estado de la semejanza, y en él imperan las 'correspondencias', que el romanticismo y Baudelaire fueron los primeros en captar, pero que Proust es el único en sacar a la luz en nuestra vida. Algo que es obra de la *mémoire involontaire*, de aquella fuerza rejuvenecedora que hace frente al envejecimiento inexorable". BENJAMIN, W.: "Hacia la imagen de Proust", en: *Obras completas*, II, 1. Abada, Madrid, 2007, pp. 326-327.

<sup>86</sup> "A decir verdad, yo hubiera podido contestar a quien me lo preguntara que en Combray había otras cosas, y que Combray existía a otras horas. Pero como lo que yo había recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve gana de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí. ¿Por siempre, muerto por siempre? Era posible. En esto entra el azar por mucho, y un segundo azar, el de nuestra muerte, no nos deja muchas veces que esperemos pacientemente los fervores del primero. Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa

de vista, la búsqueda del tiempo perdido no es tanto una actualización del pasado como un aprendizaje que revela una temporalidad diferente a Cronos, en la que los signos nos conectan con lo inconmensurable del tiempo virtual<sup>87</sup>, excedente y perdido<sup>88</sup>.

No es posible, por tanto, interpretar el presente en De Chirico como un defecto de la memoria de reconocimiento o como el aparecer de un pasado único superpuesto al presente, pues ello daría como resultado una percepción aparente. Su descripción del estado de extrañamiento y la experiencia estética que, aún hoy, provoca su pintura, apuntan a que no se trata de una percepción normalizada. No estaríamos ante la habitual superposición de las imágenes

---

inanimada, perdidas para nosotros hasta el día que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que las sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía. Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca. (...) me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en ese mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal". PROUST, M.: *Por el camino de Swann*. Narrativa actual, Clásicos del siglo XX, RBA Editores, Barcelona, 1995, pp. 59-61.

<sup>87</sup> "Pero siempre, la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio. Proust habla entonces en términos de cine, con el Tiempo alzando su linterna magrea sobre los cuerpos y haciendo coexistir los planos en profundidad. Este ascenso, esta emancipación del tiempo es lo que asegura el reino del raecord imposible y del movimiento aberrante. El postulado de «la imagen en presente» es uno de los más ruinosos para toda comprensión del cine". DELEUZE, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986, pp. 61-62.

<sup>88</sup> DELEUZE, G.: *Proust y los signos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.

pasadas a la percepción actual. Si algo debemos reconocer a De Chirico es su esfuerzo por desvincular la percepción actual de los recuerdos autónomos, descentralizar la percepción y vaciarla para recibir el desplazamiento del presente por el pasado. Si hay algo valioso en este artista vinculable al tiempo, es su voluntad de desfondar las semejanzas entre memoria pura y actualidad, así como una apreciación que ensancha las aparentemente despreciables singularidades que caen en la ausencia cuando percibimos.

De Chirico habría realizado el movimiento opuesto a la lógica de la percepción tal y como lo describe Nietzsche en el fragmento nº 503 de su obra póstuma *La voluntad de poder*:

“Caos inicial de representaciones. Las representaciones que se alían entre sí, subsisten; aquellas otras que no logran esta alianza, la mayoría, desaparecen y sucumben”<sup>89</sup>.

En ese caos inicial habría logrado discernir la contaminación de tiempos, haciendo efectivo el desfondamiento del presente con su consiguiente desplazamiento por un bloque de pasado en esencia puro, con su unicidad, singularidad, extrañeza, inutilidad y virtualidad. Lejos de la tematización nihilista del *ser-ante-los-ojos* heideggeriano (presencia), De Chirico hace posible la virtualización e incorporalización contra-cronológica ajena a la metafísica del presente, pasando de una normalidad perceptiva (visión) a una anomalía temporal (ceguera). Para él no existiría un sentido de los objetos,

---

<sup>89</sup> NIETZSCHE, F.: *La voluntad de poder*. Editorial Edaf, Madrid, 2000, pp. 348.

pues no son seres-a-mano ni seres-ante-los-ojos o ahí-delante.

Su ironía en el tratamiento de los objetos es ironía respecto al tiempo de la presencia. La utilidad de estos es sólo la eventualidad de su aparecer. Llegados a este punto recordamos un fragmento del *Cándido* de Voltaire, donde, con el sarcasmo que le era propio, devuelve los objetos a un fondo impensado, más allá del uso y la teoría:

“Obsérvese bien que las narices se hicieron para llevar anteojos; y es así como llevamos anteojos. Evidentemente, las piernas están destinadas a llevar calzas, y llevamos calzas. Las piedras se crearon para ser talladas y para hacer con ellas castillos; y así es como monseñor tiene un hermosísimo castillo (...); y como los cerdos se hicieron para ser comidos, comemos carne de tocino todo el año”<sup>90</sup>.

El pasaje que va del optimismo de Leibniz hacia el cinismo volteriano se muestra apropiado para hablar de los objetos de la metafísica dechiriquiana. Voltaire criticará la introducción de la providencia como explicación del sentido del mundo, con el objetivo de ausentar la finalidad divina, para Leibniz la mejor finalidad, de los acontecimientos. Igual que Voltaire, De Chirico no comprende el ser como útil, ya que este no sobredetermina el sentido del objeto. Tampoco como sublimación de carácter cientifista que piensa el objeto ante los ojos como ente manipulable en la

---

<sup>90</sup> VOLTAIRE: *Novelas y cuentos*. Planeta, Barcelona, 2000, p. 6. Citado en: LÖWITZ, K.: *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Katz Editores, Buenos Aires, 2007, p. 134.

presencia. No hay ni puede haber una actualidad que sobredetermine nuestra percepción del mundo.

En la Piazza Santa Croce el presente fue arrasado por la memoria pura, extraña al reconocimiento perceptivo o mnemónico. De Chirico no tuvo nada ante los ojos, fue ciego de pensamiento. La creación de su imaginario se remonta a un fondo oscuro de imágenes-recuerdo a los que se hubiera borrado día, hora y fecha. Por eso crea objetos no pragmáticos, que no curvan la percepción hacia el reconocimiento del presente. Estamos ante ellos como ante un ser lejano, inalcanzable y no manipulable. En tanto que no se presentan en el presente, conservan todas sus posibilidades virtuales. Estamos ante ellos como ante una pantalla o un cristal que nos separa del pasado puro<sup>91</sup>. Por eso no es extraño que la Pintura metafísica haya hallado su cénit expresivo en la superficie bidimensional pictórica, pues encerrada en dos dimensiones las cosas pierden su conexión con el presente-presencia y empiezan a manifestarse como una superficie de inactualidad.

De Chirico piensa y acontece de modo anómalo, siempre en coexistencia con la alocronía. Parece, junto con Nietzsche

“actuar de una manera intempestiva, es decir, contra el tiempo y, por tanto, sobre

---

<sup>91</sup> Quizá esta interpretación, que establece una teoría de los objetos metafísicos como objetos intocables sea la que posibilite una lectura más eficaz de las diferencias entre Pintura metafísica y post-metafísica. En esta última existe un reconocimiento que no supera la curvatura que se traza desde el pensamiento como recuerdo asociado al movimiento y la reacción. Por ello, la pintura post-metafísica se relacionaría más con el presente, pues no se deriva de ella el pasado puro, radical, la memoria-recuerdo, sino más bien una memoria mixta de reconocimiento, que ya no provoca el extrañamiento de la Pintura metafísica de la primera etapa.



el tiempo y, yo así lo espero, a favor de un tiempo venidero"<sup>92</sup>.

Nunca a favor de un tiempo futuro cronológico, sino en la alternativa de apertura a una multiplicidad alocrónica.

Aquellos objetos o realidades no *a-la-mano* o *ante-los-ojos*, sino *de-ceguera*, harán que De Chirico intente, influido por Nietzsche, Schopenhauer y la filosofía griega, abordar la representación pictórica como un lugar donde, a pesar de existir inevitablemente elementos que conectan arte y presencia, aparezcan sugeridos tiempos ajenos al presente. Es lo que señalan algunos especialistas acerca de las dicotomías iconográficas dechiriquianas<sup>93</sup>. Tomemos, por ejemplo, la obra *El enigma de la llegada de la tarde*, pintada en 1912.

---

<sup>92</sup> NIETZSCHE, F.: *Sobre la utilidad y los perjuicios... Op. cit.*, p. 34.

<sup>93</sup>"Fortemente colpito da (...) Schopenhauer e Nietzsche, risalendo all'antico pensiero greco, avevano posto il problema del tempo, de Chirico vuole dare nei suoi primi quadri la sensazione visiva del concetto di "eterno presente". A tale scopo, non potendo rappresentare né il passato né il futuro, egli suscita plasticamente la percezione di una serie di dualismi o di contrasti, silenzio e rumore, movimento e immobilità, luce e ombra, che inducono a chi guarda l'associazione con i concetti di passato (silenzio, immobilità, ombra) e di futuro (rumore, movimento, luce). Nella composizione del quadro e nella sua esecuzione depurata ed essenziale, questi elementi contrapposti si avvertono con chiarezza e sono poi enfatizzati dal diaframma del muro che rende immediata la percezione spaziale di un "di qua" e de un "di là" che automaticamente si traduce in suggestione temporale. Così l'artista riesce a produrre nello spettatore la sensazione incoscia ma precisa del dualismo tra passato e futuro. Ma nella composizione, studiata in modo da far emergere intuitivamente tutti questi elementi, vi è sempre una struttura architettonica rigida, che trasmette un senso di stabilità e di solidità immutabile e che si erge come qualcosa che non può essere oggetto di scelta o di discussione, ma solo una perentoria necessità. Questa struttura architettonica, attraverso la quale si articolano tutte le altre sensazioni, simboleggia il presente, cioè quell'attimo eterno sempre fermo nel continuo fluire del tempo che separa il futuro che non c'è ancora dal passato che non c'è più. Le aperture negli edifici che sempre permettono di vedere il cielo dall'altra parte hanno la funzione di suggerire il fluire del tempo che come aria attraversa questa struttura immobile". BALDACCI, P.; ROOS, G. (eds): *De Chirico*. Marsilio Editori, Venezia, 2007, p. 76.



*El enigma de la llegada o de la tarde*  
Giorgio de Chirico  
(1912)

En ella se reúnen en un mismo plano entidades contrarias que simbolizan el pasado (silencio, inmovilidad, sombra), el futuro (ruido, movimiento, luz) y el presente (arquitectura inmutable y carencia de relación con la exterioridad del paso del tiempo). En los contrarios encontraríamos dos modos temporales que interfieren en el presente: el pasado y el futuro, esos dos tiempos que no son ni pueden ser actualidad y que comparecen en lo actual para descentralizarlo de su punto hegemónico instaurado como cronología. Si hemos recurrido a *El enigma de la llegada o de la tarde* ha sido para constatar que el *ser-de-ceguera* no está preparado para mirar, cara a cara, al presente, tendiendo, por tanto, a permanecer suspendido en el pasado total o en el futuro petrificado.

### 3.1.

#### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 3.

El tiempo inactual del acontecimiento recorrerá la obra dechiriquiana de la etapa concerniente a la denominada Pintura metafísica. El análisis que desarrollamos en los apartados venideros encuentra su fundamento, siempre desfundamentado, siempre como mera interpretación desenraizada, en este territorio. Pero antes de iniciarnos en ellos enunciamos a continuación algunas de las nociones fundamentales aquí tratadas que relacionan la temporalidad de De Chirico con las filosofías de Heidegger y Bergson:

- En De Chirico el desocultamiento del *ser-a-la-mano* no deriva en la tematización del *ser-ante-los-ojos*. Las cosas no son *ahí-delante*, a contemplar bajo parámetros de observación científica en su salida al fenómeno. Más que atender al esquema contemplativo del *ser-ante-los-ojos*, De Chirico atiende a la imposibilidad de ver: no hay ojos ante los que las cosas salgan a su tematización o presencia. El bloque autoerrático dechiriquiano es ceguera, pues el sentimiento de primera vez no se liga al *estar-ahí-delante*, es agujero alocrónico ciego para el tiempo del presente-visión.

- De Chirico es bloque de pasado radical que viene a implantarse en el presente. La memoria dechiriquiana no es la memoria proustiana, sino su radicalización, la interrupción de un bloque de pasado alocrónico en lo actual. De Chirico hace posible la virtualización e incorporación contra-cronológica ajena a la metafísica del presente pasando de una normalidad perceptiva (visión) a una anomalía temporal (ceguera). Sus objetos no pragmáticos no curvan la percepción hacia el reconocimiento del

presente. Estamos ante ellos como ante una pantalla o un cristal que nos separa del pasado puro, de ahí que la Pintura Metafísica alcance su cénit expresivo en la superficie bidimensional pictórica, donde las cosas pierden su conexión con el presente y empiezan a manifestarse como superficies de inactualidad.

## 4.

### DE CHIRICO Y EL DESPLAZAMIENTO DEL PRESENTE: TEMPORALIDADES DE LA NO PRESENCIA.

Quizá lo primero que despierte un aproximarse a la contemplación de las obras de De Chirico es su sentido de finitud. El espectador percibe que no pueden ser contempladas ni pensadas de modo superficial. Hay que tener tiempo, hay que tener un carácter que mezcle un temperamento paciente con el saber detenerse y con el saber afrontar aquello hacia lo que el artista nos ha guiado. Para estar en disposición de pensar la temporalidad en las obras de De Chirico hay que saber diferir, acoger la energía del diferimiento, esperar hasta dejar que las cosas nos hablen, acoger un lenguaje quizá absolutamente ajeno al nuestro. Es necesario aceptar un tiempo extranjero que adviene a nuestro territorio como regalo. Cuando somos espectadores de las obras de De Chirico hay que ser, en definitiva, como escribe Lyotard en *La diferencia*, un lector

“Filosófico, es decir cualquiera con la condición de que acepte no llegar al cabo del “lenguaje” y no “ganar tiempo”. (...) No se rechaza la reflexión porque ella sea peligrosa o molesta, sino sencillamente porque hace perder tiempo y no “sirve para nada”, no sirve para ganar tiempo. Ahora bien, el éxito consiste en ganar tiempo. (...) Al escribir este libro, el A. experimentó la sensación de tener como único destinatario ese ¿ocurre? (...) Y, por supuesto, el autor no sabrá nunca si las proposiciones llegaron a destino. (...)

Únicamente sabe que esa ignorancia es la última resistencia que el acontecimiento puede oponer al empleo contable del tiempo"<sup>94</sup>.

Recordemos que Wittgenstein

"opinaba que el saludo de los filósofos entre sí debía ser: "¡Tómate tu tiempo!". Con ello quería llamar la atención sobre el hecho de que todo lo que los filósofos expresan suele decirse demasiado pronto y demasiado rápido"<sup>95</sup>.

El lector que quiera interpretar la pintura dechiriquiana comprobará cómo a pesar de tener tiempo, de estar fuera del ámbito del éxito que supondría ganarlo, y a pesar de no pensar bajo la determinación y el dominio del tiempo calculador, sólo permanece en un logro de inactualidad. El discurso del intérprete cae en el mismo agujero del ser donde cayó De Chirico como bloque autoerrático. Por eso tener tiempo ante sus obras supone un preguntar y un responder inactuales y no un conjunto de proposiciones que lleguen a implantarse como discurso sólido. Creemos, junto con Heidegger, que la meta máxima a alcanzar será una inscripción del lenguaje sobre la nada, un aparecer eventual no violento<sup>96</sup> que rehuya la presencia:

---

<sup>94</sup> LYOTARD, J.-F.: *La diferencia. Op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>95</sup> SLOTERDIJK, P.: *Venir al mundo, venir al lenguaje. Op. cit.*, p. 67.

<sup>96</sup> Compartimos aquí las ideas de Heidegger. "A veces tenemos el sentimiento de que hace largo tiempo se hizo violencia a lo cósmico de la cosa, (...) ¿Podrá quizá evitarse ese atraco? ¿Cómo? (...) Para esto es necesario alejar los prejuicios y abusos de aquellas maneras de pensar, dejando por ejemplo, que la cosa descansa en sí misma, en su manera de ser cosa. (...) Debemos volvernos al ente mismo para pensar en su ser, pero precisamente de manera de dejarlo descansar sobre sí en su esencia". Véase: HEIDEGGER, M.: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1999, pp. 47-56.

"Todo preguntar esencial de la filosofía permanece necesariamente inactual. (...) El filosofar siempre será un saber que no sólo puede ajustarse al tiempo actual sino que, al contrario, somete el tiempo a sus criterios"<sup>97</sup>.

Este discurso filosófico, tan imposible como inactual, es el que obtenemos con un pensamiento paciente ante las obras. En ellas encontramos esta misma inactualidad y este mismo desplazamiento del tiempo de la presencia. ¿Qué cabe decir, entonces, respecto a las obras metafísicas dechiriquianas?

## 4.1.

### **EL AÚN-NO-SER Y EL DESPLAZAMIENTO DE LA PRESENCIA.**

Cuando nos acercamos a la arquitectura telón del límite, cuando impactamos contra la muerte (como veremos en el próximo apartado con detenimiento) bien podríamos situarnos en un *aún-no-ser*, en esa misma imposibilidad de presentación y de presente que encierra la muerte. No tendríamos más remedio que permanecer antes del ser<sup>98</sup>, en un sentimiento constante de alerta ante lo que puede llegar a presentarse. Las palabras de Ernesto Sábato, que desde nuestro punto de vista hablan del límite y de lo

---

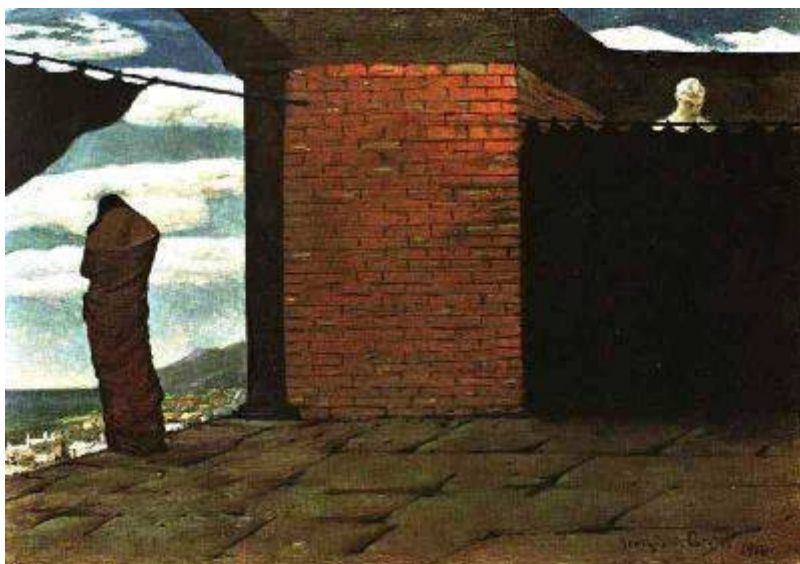
<sup>97</sup> HEIDEGGER, M.: *Introducción a la metafísica*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2003, p. 17.

<sup>98</sup> "El sentimiento de eternidad y la eternización del deseo se confunden en un único instante: la representación de una "vida anterior" y de una "vida sucesiva" se refiere a la vida misma". Palabras de Pierre Klossowski, citadas en: VV.AA.: *De Chirico*. Electa, Op. cit., p. 12. En la misma referencia bibliográfica, De Chirico, refiriéndose al cuadro *Caballos y jinetes a la orilla del mar*, escribirá: "¿es tal vez el recuerdo de una vida pasada que ahora, en el eterno presente, se une a mi vida? Recuerdo de lo que fue y espera de lo que será...", p. 70.

impresentable, ilustran la disposicionalidad dechiriquiana ante el límite:

“He vivido bajo una angustia semejante a la de Pessoa: *seré siempre el que esperó a que le abrieran la puerta, junto a un muro sin puerta*”<sup>99</sup>.

Este sentimiento será, precisamente, al que se refiera De Chirico para describir algunas de sus obras.



*El enigma del oráculo*  
Giorgio de Chirico  
(1910)

Así, sobre *El Enigma del oráculo*, realizada en 1910, escribe en sus memorias:

“*El Enigma del oráculo*, que tenía un lirismo de prehistoria griega”<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> SÁBATO, E.: *Antes del fin*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1999, pp. 22-23.

<sup>100</sup> DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Op. cit., p. 89.



Ante obras metafísicas como *El enigma del oráculo* viviríamos un sentido del tiempo ajeno a la inmediatez de la presentación. El sentimiento de prehistoria nos remonta a un tiempo de la espera. Recordemos que, según Kierkegaard, la historia nace con el instante, esa inexistencia que conforma pasado, presente y futuro. El instante eterno establece un punto de inflexión en la sucesión temporal infinita, dando como resultado la división en los tres modos temporales indicados. Ahora bien, De Chirico no habla de historia, sino de prehistoria. Se sitúa antes de la historia, antes de la narratividad lineal y progresiva y su secuencialidad. En esa prehistoria dechiriquiana viviríamos en la inmanencia caótica, igual que en la obra de René Magritte *Las vacaciones de Hegel* (1958), donde el reposo del pensamiento hegeliano acerca de la dialéctica de la historia da lugar a una detención del tiempo del progreso, lo cual produce la desorganización contextual y el emparejamiento absurdo de realidades.



*Las vacaciones de Hegel*  
René Magritte  
(1958)

El anterior no será el único fragmento en que De Chirico hable de *El enigma del oráculo* pensado a partir de un sentimiento de prehistoria temporal:

«Un brano del manoscritto giovanile A, di cui abbiamo appena anticipato qualche citazione, calza perfettamente a L'enigma dell'oracolo, consentendoci di comprendere anche meglio ciò che sta accadendo nella scena: "Il giorno sta per nascere. Questa è l'ora dell'enigma. Questa è anche l'ora della preistoria. La canzone immaginaria, la canzone rivelatrice dell'ultimo sogno mattutino del profeta, addormentato ai piedi della colonna sacra, vicino al freddo, bianco simulacro di un dio. Una delle sensazioni più strane e più profonde che la preistoria ci ha lasciato è la sensazione della preveggenza. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna della mancanza di senso dell'universo"»<sup>101</sup>.

De Chirico nos habla de un sentimiento de previsión que existirá siempre. No estamos ante la espera de algo concreto, sino de la nada. De ahí se infiere la falta de sentido del universo de la que habla. Incluso podría interpretarse, con Paul Zanker, el paisaje del horizonte como una nueva cortina que oculta el futuro:

---

<sup>101</sup> CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: *Op. cit.*, p. 36.

"The horizon of the sea would just turn out to be another curtain drawn over the future"<sup>102</sup>.

Residimos en la petrificación del tiempo del presagio. La espera sin fin es residencia en una temporalidad que desmembra el sentido del mundo. La presencia queda diferida y el mundo tiene por fuerza que presentarse bajo los signos desordenados de lo que no es.



*La melancolía de la partida*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

En obras como *La melancolía de la partida*, de 1914, se muestra con especial claridad a De Chirico como pintor de esta temporalidad de la paciencia. La confluencia de diferentes zonas de perspectiva incongruente y la desaparición de un punto de fuga único hace que no conectemos jamás con el presente esperado. ¿Cuándo partir? ¿No comparece la melancolía como la jamás alcanzable acción presente de partir? Nos situamos (des-situamos) antes del

---

<sup>102</sup> ZANKER, P.: "Simulacra", en: VV.AA.: *Metaphysica*. Mondadori Electa, Milan, 2003, p. 133.

presente y la visión. Si la visión es aquello que permite ver, la pre-visión será, en cierto sentido, una negación de la visión. En la pre-visión portamos un *no-ver-nada-del-presente*, una ceguera respecto a las cosas y al presente. La disposición del ánimo productora de extrañamiento se relaciona directamente con el *estar-ajeno-al-presente* que refuta el tiempo de la presencia.

*La melancolía de la partida* recuerda a la literatura de Kafka, en la que lo infinito des-territorializa las posibilidades conclusivas del relato. En *El Castillo*<sup>103</sup>, el personaje K. jamás podrá penetrar en él, aunque toda la narración gire entorno a una lucha por conseguirlo. La finitud de K. es burlada por la infinitud del tiempo. El camino sólo sirve para caminar, pero no para llegar a una meta:

“Si en el estado en que se encontraba, conseguía, mediante un esfuerzo, prolongar su paseo hasta llegar por lo menos a la entrada del castillo, consideraría sobradamente logrado su propósito. Y así echó a andar otra vez, camino adelante; largo camino fue, sin embargo. Porque esa carretera, esa calle principal de la aldea, no conducía hacia la montaña del castillo; tan sólo acercaba a él; y luego, como si lo hiciese adrede, doblaba, y si bien no se alejaba del castillo, tampoco llegaba a aproximársele. K. no cesó de esperar que finalmente el camino se desviase necesariamente hacia el castillo, y siguió caminando tan sólo porque esperaba eso;

---

<sup>103</sup> KAFKA, F.: *El Castillo*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.

debido evidentemente a su cansancio, no se decidía a abandonar la carretera; además, lo asombraba la longitud de la aldea, que nunca concluía: siempre y siempre esas pequeñas casitas y esos cristales cubiertos de hielo, y esa nieve y esa ausencia de seres humanos..."<sup>104</sup>.

En el camino sin intencionalidad surgen continuas digresiones de digresiones que impiden avanzar. El anhelo de esencia de K. es burlado por la infinitud de las apariencias, y ni siquiera el que las apariencias participen de la esencia garantiza alcanzar la centralidad buscada. El máximo deseante de centralidad debe soportar la inacabable burla de una periferia que, en Kafka, De Chirico se sitúa en el definitivo más acá del *aún-no-ser*, aniquilando los conceptos de historia y progreso. Parece decirnos: no caminamos hacia nada, pues nada llega al presente; nos movemos des-ubicados, esperando infinitamente, con paciencia infinita, el presente que jamás sucederá. De

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 19. Esta imposibilidad de llegar al castillo aparecerá reflejada durante toda la novela, como en el fragmento que reproducimos a continuación: "Se agarró con mayor firmeza, Barrabás casi lo arrastraba, y el silencio no fue interrumpido. Del camino sólo sabía K. que, a juzgar por el estado de la calle, no habían doblado todavía por ninguna calle lateral. Hizo votos prometiéndose que nada le impediría seguir caminando: ninguna dificultad del camino, ni mucho menos la preocupación que le causaba el regreso. En fin: para que siguieran arrastrándolo, seguramente alcanzarían sus fuerzas. ¿Y acaso podía ser infinito ese camino? De día, estaba el castillo delante de él como una meta fácil, y el mensajero conocía, seguramente, el camino más corto. Entonces Barrabás se detuvo. ¿Dónde estaban? ¿No seguirían? ¿Despediría Barrabás a K.? Eso no lo conseguiría. K. sujetó el brazo de Barrabás, tanto que casi se causaba dolor a sí mismo. ¿O habría sucedido lo increíble y estarían ya en el castillo, o ante sus puertas? Pero, por lo que sabía K., no habían ascendido. ¿O acaso lo había llevado Barrabás por un camino que ascendía tan insensiblemente? "¿Dónde estamos?", preguntó K. en voz baja, dirigiéndose más a sí mismo que a él. "En casa", dijo Barrabás del mismo modo". *Ibidem*, pp. 40-41.

Chirico es el insomne levinasiano<sup>105</sup>, el siempre vigilante<sup>106</sup> que no puede atravesar los límites de la vigilia, padeciendo, en la antesala del sueño otro, una sensación de inmortalidad que no acaba y un presente que jamás se da<sup>107</sup>:

"Era una delle sue principali debolezze quella di avere sempre una certa nostalgia

---

<sup>105</sup> "Sea el caso del insomnio. No se trata esta vez de una experiencia imaginaria. Lo característico del insomnio es la conciencia de que no hay descanso final, es decir, de que no hay medio alguno de abandonar la vigilia en la que nos mantenemos. Vigilia sin objeto. Mientras estamos fijos, perdemos la noción de nuestro punto de partida y de llegada. El presente queda adherido al pasado, sin ninguna renovación. Siempre el mismo presente o el mismo pasado que dura -un recuerdo sería ya una liberación de ese pasado-. El tiempo no parte aquí de punto alguno, tampoco se aleja ni se difumina". LÉVINAS, E.: *El tiempo y el otro*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, p. 85. Sobre el insomnio levinasiano consideramos de interés citar también el siguiente texto: "Esta presencia que surge detrás de la nada no es ni un ser, ni el funcionamiento de la conciencia que se ejerce en el vacío, sino el hecho universal del hay, que abarca las cosas y la conciencia. (...) la vigilancia del insomnio que mantiene abierto nuestros ojos no tiene sujeto. Es el retorno mismo de la presencia en el vacío dejado por la ausencia - no retorno de algo, sino de una presencia; es el despertar del hay en el seno de la negación (...) Haría falta la posición de un sujeto para que el instante pueda hacer irrupción en el ser, para que se detenga ese insomnio que es como la posibilidad misma del ser. (...) Podemos estar más o menos próximos a esa situación-límite. En ciertos despertares del delirio, en ciertas paradojas de la locura, se puede sorprender esta "conciencia" impersonal en que se abisma el insomnio. La fatalidad de estos extraños estados, que es imposible contar, depende del hecho de que tales estados ni siquiera me suceden a mí como a un sujeto". LÉVINAS, E.: *De la existencia al existente*. Arena libros, Madrid, 2006. pp. 81-83.

<sup>106</sup> "Ma quando nelle mie ore d'insonnia sentivo verso la fine della notte i pesanti carri della nettezza urbana fermarsi davanti a ogni portone per svuotarli della spazzatura, allora spesso in questi rumori sentivo come in lontananza un'eco di eternità". DE CHIRICO, G: "Il signor Dusdron", en: VV.AA.: *METAFISICA. Quaderni della Fondazione giorgio e Isa de Chirico*, N° 1-2, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2002, p. 252.

<sup>107</sup> "Todas las negaciones que intervienen en la descripción de esta "relación con lo infinito" no se limitan al sentido formal y lógico de la negación, ¡y no constituyen una teología negativa! Dicen todo lo que un lenguaje lógico -nuestra lengua- puede expresar, al decirse y desdecirse, a propósito de la diacronía que aparece en la paciencia de la espera, y que es la longitud misma del tiempo, irreductible a la anticipación (que sería ya una forma de "hacer presente"), que no encubre una representación de lo esperado o de lo deseado (representación que sería ella misma pura "presentificación"). Lo esperado, lo deseado, son ya términos; la espera y el anhelo son finalidad y no relación con lo Infinito". LÉVINAS, E.: *El tiempo y el otro*. Op. cit., pp. 70-71.

del passato, anche d'un passato che egli non aveva nessun motivo di rimpiangere; e per questo gli piaceva dormire nel pomeriggio; diceva che nulla evocava tanto profondamente i ricordi del passato come i momenti che precedono o seguono immediatamente il sonno pomeridiano"<sup>108</sup>.

Ahora bien: cuando se está ante un presente inalcanzable, cuando se es pre-visión, ¿no se es también y sobre todo pasado? El insomne que no puede dormir es un *aún-no-ser* que como presente es una totalidad de pasado. El *aún-no-ser*, una vez elidido el presente inalcanzable, es pasado inscrito sobre el pasado que se llena de contaminaciones. Es aquí donde podemos afirmar que el futuro es el pasado. La imposibilidad de alcanzar el presente hace que lo que todavía no es se llene de lo *ya-sido*. La espera total es también antigüedad total. ¿No será este instante del tiempo sobre el que nos hable Nietzsche en su Zarathustra? ¿Fuera del presente no se está en un eterno retorno de lo mismo? ¿No es la repetición el gran caballo de Troya que hace explotar la metafísica de la presencia?

Pero debemos pensar más detenidamente qué es esta temporalidad que propone De Chirico cuando nos habla de previsión. Podríamos hacer referencia al judaísmo referido por Benjamin en su escrito *Sobre el concepto de historia*, donde afirma:

"A los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. La Torá y la plegaria los instruyen en cambio en la rememoración. Y

---

<sup>108</sup> DE CHIRICO, G.: *Ebdómero*. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 1999, Milano, p. 49.

esto venía a desencantarles el futuro, ése del cual son víctimas quienes recaban información de los adivinos. Pero, por eso mismo, no se les convirtió a los judíos el futuro en un tiempo vacío y homogéneo. Dado que así en él cada segundo constituía la pequeña puerta por la que el Mesías podía penetrar"<sup>109</sup>.

Esta noción de tiempo del *aún-no-ser* diferente a la eucronía se verá desarrollada por Heidegger en sus pensamientos sobre la fenomenología de la vida religiosa. Entre 1920 y 1921 el filósofo dedicó un semestre a dictar una lección que versaba sobre este tema. En ella, cuando explica desde la fenomenología las epístolas de San Pablo, nos habla de la expectativa de la *parusía* (παρουσία), entendida como la llegada del Señor<sup>110</sup>:

"Primero cabría pensar que el comportamiento básico con la *παρουσία* es una expectativa y que la esperanza cristiana (...) es un caso especial de ella. ¡Pero todo esto es absolutamente falso! De un acontecimiento futuro jamás llegaremos, a través del mero análisis de la

---

<sup>109</sup> BENJAMIN, W.: "Sobre el concepto de historia", en: *Op. cit.*, p. 318.

<sup>110</sup> "La expresión *παρουσία* tiene, por de pronto, un sentido que aquí no se testimonia en su historia conceptual; en el curso de su historia modifica su estructura conceptual, y no sólo su significado. En este cambio conceptual se hace ostensible la experiencia cristiana de una índole diversa. En griego clásico *παρουσία* significa "venida" ("presencia"), en el Antiguo Testamento (es decir, en la Septuaginta): "la venida del Señor en el día del Juicio Final", en el judaísmo tardío: "la venida del Mesías como vicario de Dios". Pero para los cristianos *παρουσία* significa "la reaparición del ya aparecido Mesías", lo cual no está incluido en la expresión del vocablo, pero con ello la entera estructura del concepto se ha transformado totalmente a la vez". HEIDEGGER, M.: *Introducción a la fenomenología de la religión*. Ediciones Siruela, Madrid, 2005, pp. 130-131.



conciencia, al sentido referencial de la  $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ . La estructura de la esperanza cristiana, que en verdad es el sentido referencial a la  $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ , es radicalmente distinta a todas las expectativas: "Tiempo e instante" (...) ofrecen un problema especial para la explicación. El "cuándo" está tomado ya originariamente en la medida en que es utilizado en el sentido de un tiempo "actitudinalmente objetual". Tampoco se mienta el tiempo de la "vida fáctica" en el sentido no cristiano, raso y cadente. San Pablo no dice "cuándo", porque esta expresión es inadecuada para lo que hay que expresar, porque no basta".

Heidegger se desmarca del tiempo pensado desde el punto de vista teórico y objetual, concibiendo la  $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$  a partir de una fenomenología de la vida fáctica, aunque sin entender la esperanza de modo banal. La temporalidad cristiana adquiriría un modo de estar en el mundo radicalmente diferente al análisis de la facticidad de la vida cotidiana. Vivir a la espera de la  $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$  hace experimentar el tiempo de modo diferente al cotidiano. En el cristianismo quello que se espera no admite la pregunta por el cuándo, pues su admisión correspondería únicamente al tiempo pensado como objeto o como momento cronológico. El vivir cristiano en la espera de la  $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$  cambia la temporalidad hacia una vivencia del tiempo diferente de la del hombre común:

"Por ella [por la  $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ ] ("estemos vigilantes") vemos que la cuestión del "cuándo" se retrotrae a mi comportamiento.

Como la παρουσία está en mi vida, ésta remite al ejercicio de la vida misma. El sentido del "cuándo", del tiempo en que Cristo vive, tiene un carácter especial. Antes hemos caracterizado formalmente: "la religiosidad cristiana vive la temporalidad". Es un tiempo sin orden propio, sin lugares fijos, etc. Mediante un concepto objetual de tiempo es imposible acertar en esa temporalidad. De ningún modo el cuándo es objetualmente aprehensible. (...) No hay seguridad alguna para la vida cristiana, la continua inseguridad es también lo que caracteriza las significatividades básicas de la vida fáctica. (...) Para ver con claridad hay que reflexionar sobre la vida propia y su ejercicio"<sup>111</sup>.

Es el modo de vivir cristiano lo que prepara para la llegada de la παρουσία. Ahora bien: ¿cómo vive De Chirico esta temporalidad del *aún-no-ser*? ¿Es en él una modalidad cristiana de vivir el tiempo?

Es cierto que, al igual que los cristianos, De Chirico se inscribe dentro de una temporalidad. Podríamos aplicarle las palabras de otro pintor metafísico, Carlo Carrà (ya citadas cuando constatábamos el giro hacia una temporalidad propia/auténtica) escritas en *Valori Plastici*:

"Sento che non sono io nel tempo, ma che è il tempo che è in me"<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 132-133.

<sup>112</sup> CARRÀ, C.: "Il quadrante dello spirito" en: *Revista Valori Plastici*, Anno I, Roma, num. I, 15 novembre 1918, p. 1.

Sin embargo, en él la exterioridad a la cronología no se lleva a cabo a partir de una refundación del tiempo basada en el acontecimiento que está por venir. La llegada de la revelación no hace a De Chirico vivir el tiempo como una propiedad o autenticidad. Nosotros no suponemos un existir auténtico del artista, y tampoco un estar alerta para experimentar la llegada del acontecimiento. Si bien los comentarios de Heidegger sobre las epístolas de San Pablo sirven como punto de apoyo para concebir una temporalidad diferente de la cotidiana, creemos que suponen una experiencia del tiempo fundada en la presentación del acontecimiento.

Frente a ello, proponemos una lectura del sentimiento de previsión como definitiva aceptación de la imposibilidad de presentación. Si la temporalidad del cristianismo conlleva un estar alerta para recibir el acontecimiento, nosotros afirmamos que De Chirico habría estado alerta no ya para recibir el acontecimiento, sino para no caer en el sistema de presentación del mismo. Más allá de la autenticidad o inautenticidad, su estar alerta es un considerar el sentimiento de presagio como imposibilidad, lo que coincidiría con el sin sentido del universo por él descrito. En la prehistoria dechiriquiana se vive una espera en sí y no de algo, lo cual fractura la presencia.

El reagrupamiento y la refundación del tiempo cristiano al que se refiere Heidegger sería en De Chirico un diseminar del sentido en el *aún-no-ser*. Por ello la eterna previsión dechiriquiana está más cercana a Lyotard y Derrida. Se trata de la imposibilidad del darse un tiempo lineal que pueda conectar, sin violencia, pasado, presente y futuro. Sucede como en el eslabonamiento de proposiciones del que nos habla Lyotard en *La diferencia*. El *aún-no-ser*

dechiriquiano es reconocimiento de la diferencia que no puede presentarse:

"22. La diferencia (en el sentido que damos aquí al término) es el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ese estado implica el silencio que es una proposición negativa, pero apela también a proposiciones posibles en principio. (...) Hay que buscar mucho para encontrar las nuevas reglas de formación y de eslabonamiento de proposiciones capaces de expresar la diferencia revelada por el sentimiento si no se quiere que esa diferencia quede inmediatamente ahogada en un litigio y que la voz de alerta dada por el sentimiento haya sido inútil. El objetivo de una literatura, de una filosofía y tal vez de una política sería señalar diferencias y encontrarles idiomas"<sup>113</sup>.

Ese es el objetivo también de la pintura<sup>114</sup>. Los silencios pictóricos dechiriquianos bien podrían ser la imposibilidad lyotardiana de continuar hablando, un espaciamento dentro del seno del discurso que dice que hay algo que no puede presentarse. Existe una proposición, se percibe una diferencia y es necesario eslabonar la proposición anterior con una actual. Pero no hay lenguaje para ello ni forma pictórica que haga posible el presentar en una narratividad discursiva. El *aún-no-ser* testimonia esa zona vacía. La

---

<sup>113</sup> LYOTARD, J.-F.: *La diferencia. Op. cit*, pp. 25-26.

<sup>114</sup> LYOTARD, J.-F.: *Lo inhumano. Op. cit*.

prehistoria dechiriquiana es este notar la diferencia y el demorarse en la ausencia o *aún-no-ser*, en la imposibilidad de decir la diferencia, lo cual manifiesta la carencia de orden del universo:

"23. En la diferencia algo "pide" ser puesto en proposiciones y sufre la sinrazón de no poder lograrlo al instante. Entonces, los seres humanos (...) aprenden por ese sentimiento de desazón que acompaña al silencio (...) que son requeridos por el lenguaje, (...) para reconocer que lo que hay que expresar en proposiciones excede lo que ellos pueden expresar actualmente"<sup>115</sup>.

Así pues, la Pintura metafísica de De Chirico podría entenderse como el silencio suspendido de la cronología ante la imposibilidad de la presencia de la diferencia-acontecimiento. En la petrificación del tiempo de la espera sin objeto existe el choque del pensamiento con el muro de incomprendibilidad de lo impresentable que señala, así, su límite. Pero ¿es este *aún-no-ser* el único modo de impactar contra ese muro de un presente imposible?

## 4.2.

### **EL RECONOCIMIENTO DEL LÍMITE. LA ARQUITECTURA TELÓN COMO GIRO DEL TIEMPO DE LA PRESENCIA HACIA LA INMANENCIA.**

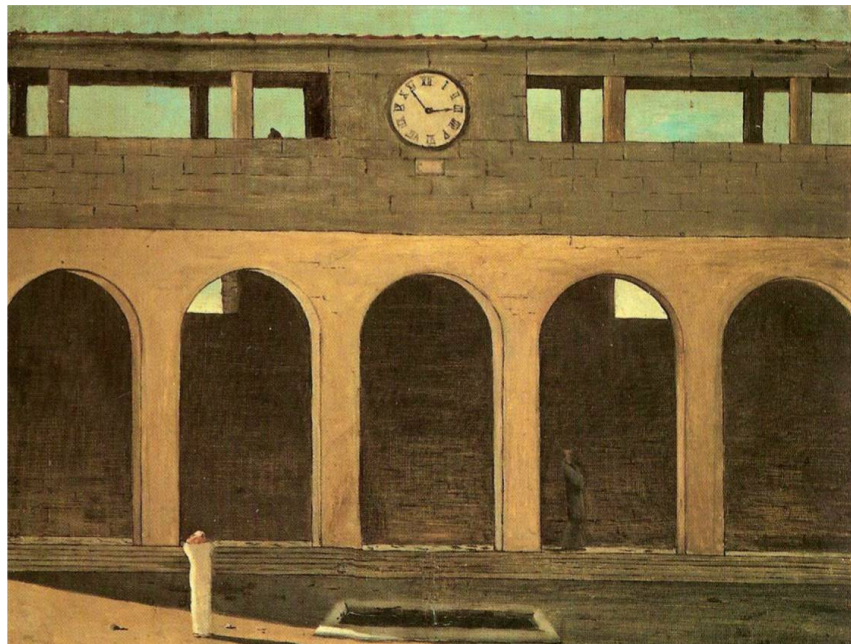
Una de las primeras pinturas que el artista realizó tras el momento de la revelación, llamada *El enigma de la hora* (1910-1911), muestra de modo explícito la temporalidad del

---

<sup>115</sup> LYOTARD, J.-F.: *La diferencia. Op. cit.*, p. 26.

acontecimiento que ha girado el sentido banal del tiempo. Si este ha quedado subordinado a una temporalidad más profunda que la meramente cronológica, De Chirico no puede seguir realizando obras de la misma manera. Algo se ha fracturado. La obra, seleccionada no sólo por su importancia en la cronología de los estilos, sino también por contener en sí algunos caracteres fundamentales y que serán constantes, mostrará, una vez haya sido interpretada, la transformación del pensar-pintar del artista.

En *El enigma de la hora* encontramos los rasgos característicos que definen la Pintura metafísica: espacios vacíos, arquitecturas de la simplicidad, figuras inmóviles, todo ello inscrito en una concepción espacial heredada de la tradición perspectívica del Renacimiento. También es perceptible una luz que viene desde fuera del espacio que observamos y que, proyectada en los objetos, genera una serie de sombras alargadas sobre el pavimento de la plaza.



*El enigma de la hora*  
Giorgio de Chirico  
(1910-1911)

Observamos, además, una fuente situada en el centro geométrico del espacio, delimitada por una arquitectura de volúmenes contundentes, compuesta simétricamente por un espacio porticado de cinco arcos en la parte inferior y por la apertura de varios vanos adintelados en la estructura superior, presidida por un reloj esférico que marca la hora (14:54, aproximadamente). A pesar de la sensación de soledad que trasmite, el espacio no se encuentra del todo deshabitado: dos figuras humanas y una escultura decapitada, dispuestas en zonas diferentes, completan el sentimiento de misterio. Si tuviéramos que verbalizar la experiencia estética que este cuadro nos produce, la noción de *enigma* podría funcionar como la más adecuada para definirla. De Chirico, rememorando a Heráclito, nos interpela en sus escritos para que descubramos el demonio oculto en cada cosa:

"Bisogna scoprire il demone in ogni cosa"<sup>116</sup>.

Si *El enigma de la hora* se configura, por encima de todo, como intensidad y acción expresiva de lo incomprensible, entonces su temporalidad correlativa debe estar relacionada con lo enigmático. ¿Qué temporalidad es la temporalidad del enigma? ¿Acaso es el tiempo mismo lo enigmático, aquello que comparece en la obra tornándola extraña?

Quizá lo que contribuya en mayor medida a generar una sensación de misterio es su particular atmósfera, en la que el tiempo parece haberse detenido. La luz crepuscular, la inmovilidad de las figuras y la quietud del paisaje urbano

---

<sup>116</sup> «"Il mondo è pieno di demoni" - diceva Eraclito l'efesio, passeggiando all'ombra dei portici, nell'ora gravida di mistero del meriggio alto (...). *Bisogna scoprire il demone in ogni cosa*». DE CHIRICO, G.: "Zeusi l'esploratore", en: *Revista Valori Plastici*. Anno I, Roma, num. I, 15 novembre 1918, p. 10.

ponen en disposición de residir en una temporalidad ajena al tiempo. Parece que el tiempo ha cesado su flujo. Todo se ha detenido en el instante, mostrándose bajo la sublimidad de una eternidad<sup>117</sup> de las cosas desligadas de sus coordenadas mundanas de espacio y tiempo<sup>118</sup>, en la mirada serena del contemplador que se ha desprendido de los deseos y la voluntad.

De Chirico estaría pintando el mundo que observa desde el prisma de la eternidad y desde el puro conocer que emancipa las cosas de su vínculo cotidiano-temporal. Esta interpretación basada en la estética de Schopenhauer, Spinoza y en el Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*<sup>119</sup> puede adecuarse a De Chirico y otros metafísicos. Las analogías y paralelismos funcionan para comprenderlos desde la eternidad. Es el caso de Giorgio Morandi<sup>120</sup> y de otros artistas metafísicos, como constata un

---

<sup>117</sup> Respecto a esta temporalidad que se opone al tiempo de la cronología que pasa, pero que aún encontramos ligada al tiempo de la trascendencia, es posible citar las palabras de Wieland Schmied acerca de De Chirico: "Nel variare dei modi e dei tempi, nel mutare degli uomini e delle idee, egli ha voluto inserire i propri quadri come qualche cosa di stabile, saldo, durevole. In ognuna delle sue tele intendeva opporsi allo scorrere del tempo, al transitorio. Questo lo psicologico contenuto informatore della sua opera intera". SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, p. 4.

<sup>118</sup> SCHOPENHAUER, A.: *Op. Cit.*

<sup>119</sup> ALONSO PUELLES, A.: *El arte de lo indecible. (Wittgenstein y las vanguardias)*. Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, Cáceres, 2002.

<sup>120</sup> Sobre Giorgio Morandi y el tiempo nos dice lo siguiente Rodolfo Palluchini: "Si potrebbe dire che Morandi non ha mai distrutto lo spazio plastico rinascimentale; ma effettivamente il suo spazio è diverso da quello. È uno spazio ideale, proprio fuori del tempo, creato per essere inserito in una trama fatta di colore luminoso, in una luce astratta, quindi di un potere suggestivo fantastico e lirico". VV.AA.: *Giorgio Morandi*. Electa, Milano, 1989, p. 180. También afirma Giovanni Faccenda: "In una condizione metafisica di tempo sospeso e di silenzio. (...) Spazio, luoghi e tempo, con Morandi, perdono ogni consistenza". FACCENDA, G.: "Mistero e realtà di un altrove", en: VV.AA. (a cura di Giovanni Faccenda): *Giorgio Morandi. Mistero e realtà di un altrove. Venticinque acqueforti (1912-1954)*. Masso delle Fate Edizioni, 2000, p. 5. A este respecto, y comprendido casi como un místico que mira las cosas desde el prisma del tiempo de la eternidad, Armando Brissoni escribe lo siguiente: "Nulla di intellettualistico o di etichetta culturale. Solo arte, silenzio e creatività. Un místico che potrebbe invidiare certamente, nelle vesti



fragmento escrito por Alberto Savinio, hermano de De Chirico, quien opone la cronología al tiempo amoral de las artes plásticas, artes que residirían fuera del tiempo<sup>121</sup>.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta comprensión sería también válida para aquellos artistas flamencos que pintan, con absoluto desprendimiento de la voluntad, interiores decorados con objetos, en una atmósfera de serenidad atemporal en las que la experiencia estética del creador y el espectador se inscribe dentro de la mirada

---

laiche, fra beato Angelico". BRISSONI, A.: *La natura morta italiana contemporanea*. Edizioni D'arte il Fiorino, Firenze, 1972, p. 56. Es preciso también citar a Marilena Pasquali, que escribió sobre la delimitación del espacio y del tiempo en Morandi, siendo posible para nosotros establecer una relación entre esa delimitación y una temporalidad *sub specie aeternitatis*: "Vi è un concetto primario da sottolineare nell'accostarsi all'immagine morandiana ed è quello di *campo*, delimitazione spazio-temporale dall'artista ottenuta in base ad una selezione qualitativa delle possibilità offerte dal reale. Nell'arte di Morandi questo è il luogo delle forme reali e delle forme virtuali, sagome trasfigurate del quotidiano le prime, e inedite parvenze le seconde, che si determinano negli spazi interstiziali, nell'apparente vuoto creatosi tra oggetto e oggetto. Il campo è l'ambito in cui lo spazio geometrico tradizionale cede il predominio a una insistita invenzione pluridimensionale, appassionatamente ricercata nel continuo variare dell'angolo visuale e del taglio prospettico". PASQUALI, M.: *Morandi. Riflessioni sull'opera*. Galleria Braga, Piacenza, 1991, p. 12.

<sup>121</sup>"Le arti plastiche differiscono essenzialmente dalle arti non plastiche. Intanto che queste procedono in accordo col moto del tempo, le arti plastiche sono al tutto estranee a tale moto. Si può dire quindi che le arti plastiche sono fuori del tempo. Nella letteratura, nella poesia, nella musica, vi è sempre un che di temporale. Nelle arti plastiche l'elemento temporale non trova luogo. Il proprio delle arti plastiche è l'immobilità, mentre che nelle altre arti interviene, or più or meno, il fattore ritmo. Però si può dire che soltanto l'artista plastico concepisce e attua la sua opera direttamente *sub specie aeternitatis*. Tale interpretazione delle arti plastiche ci porterebbe a concludere che esse si trovano al di là della morale. L'idea morale implica quelle del futuro e del divenire. La forza dell'idea morale consiste non in quello che è, ma in quello che sarà: seconda vita, paradiso, nirvana, annullamento, ecc. L'idea morale si appoggia sulla facoltà della speranza: quanto a sè, la si può chiamare *la speranza legale*. L'idea morale è naturalmente critica, cioè preparativa; essa esclude perciò ogni valore a ciò che è, mirando a quello che sarà. Per conseguenza l'idea morale è antiplastica. L'idea plastica invece è l'illustrazione di una completezza raggiunta: è la glorificazione del presente (...) Un'opera plastica non è mai immorale, da poi che in essa non sono in alcun modo impliciti elementi governati dal grande regolatore della morale: il tempo". SAVINIO, A.: "Primi saggi di filosofia delle arti (Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare" en: VV.AA. *Revista Valori Plastici*. Anno II - Roma N. V-VI, Maggio-Giugno 1920, p. 27.

eterna y fuera del tiempo hacia las cosas. O podría ser válida, como señala Pontiggia, para la interpretación de las obras del Novecento italiano<sup>122</sup>. Así pues, si por un lado la metafísica se presta a ser analizada desde este punto de vista, por otro se hace imposible expresar con ella la fractura y el sentimiento anómalo del enigma de las obras dechiriquianas. Si De Chirico presenta variantes y desviaciones respecto al tiempo de la eternidad, entendido como temporalidad teológica que desvirtúa el tiempo concreto al considerarlo mero reflejo de un modelo superior<sup>123</sup>, deberemos buscar la alocronía en otro lugar distinto al teológico-trascendente y eterno<sup>124</sup>, más acorde con la catástrofe-pintura absorbida por el agujero de la nada y con el sentimiento de acabamiento que experimentamos ante la obra.

La primera modalidad conceptual que viene a nuestro pensamiento, ajena a la eternidad, es el tiempo cronológico, cotidiano y banal que todos experimentamos cada día. Sin embargo, este tipo de acontecer temporal está, incluso, más alejado de *El enigma de la hora* que el tiempo trascendente de la eternidad. Miremos donde miremos y pensemos aquello que pensemos, nunca encontraremos ni en *El enigma de la hora* ni en ninguna obra de De Chirico la temporalidad mundano-banal a la que estamos habituados. Una y otra vez comparecerá una cronología que parece haberse

---

<sup>122</sup> "Ma è soprattutto il concetto di tempo che si modifica. (...) il "Novecento" aspira a rappresentare l'eterno. L'immobilità estatica dei suoi soggetti risponde al desiderio de immergere le cose "nell'oceano dell'infinito", cioè in un tempo fermo, il cui corso è sospeso. Derivano di questa tensione verso l'atemporalità anche le scelte iconografiche". PONTIGGIA, E.: "Alle origini del Novecento italiano (1919-1923)", en: VV.AA. (A cura di Elena Pontiggia): *Il Novecento italiano*. Abscondita, Milano, 2003, p. 167.

<sup>123</sup> "En aquel pasaje de las *Enéadas* que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que - según todos saben - es el modelo y arquetipo de aquel". BORGES, J. L.: *Historia de la eternidad*. Op. cit., p. 13.

<sup>124</sup> HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo*. Op. cit.

detenido, pero no ya de modo schopenhaueriano ni en el instante teológico de la eternidad.

Es aquí donde comienza (si es que el tiempo puede comenzar) la atmósfera alocrónica. Lo que nuestra interpretación propone es pensar el modo de darse el tiempo bajo una perspectiva transbanal o zona alternativa que se distinga tanto de la eternidad como de la cronología. Los instantes indiferentes, sucesivos y ordenados en una línea invariable y homogénea, temporalidad cronológica propia del reloj, han quedado arrasados, habilitándose un espacio (sin espacio), un lugar (sin lugar) y un tiempo que se manifiesta como advenimiento de lo absolutamente otro. El tiempo de la cronología fundado en el privilegio del instante presente, bajo el pensamiento configurado como intuición que adquiere su límite en el ser presente y que constituye las cosas como presencias contenidas en él, esa temporalidad donde pasado y futuro aparecen como pasado-presente habilitado por la memoria o como futuro-presente de la previsión ha sido desplazada. Pero ¿cómo se manifiesta este desplazamiento, de modo efectivo y concreto, en la pintura de De Chirico?

Contemplemos de nuevo *El enigma de la hora*. Es posible observar que las cosas que aparecen se muestran enfáticamente. El artista ha dibujado sobre el lienzo cada objeto de modo detallado y realista. Tanto la arcada como la parte superior del ladrillo, las líneas y ángulos del contorno arquitectónico aparecen nítidamente dibujadas. También las figuras humanas, plenamente distinguibles y discernibles por el ojo del espectador<sup>125</sup>. Este detallismo

---

<sup>125</sup> «“Al hombre imbécil, es decir, el ametafísico,” (...) Esos no conocen “lo terrible de las líneas y ángulos” y se sienten atraídos hacia el infinito, pero “nosotros conocemos los signos del alfabeto metafísico” y con ello intentamos pintar “una nueva psicología metafísica de las

responde a la nitidez de un mundo presente, que se instituye como presencia<sup>126</sup>. Sin embargo, algo ha debido de acontecer para que la concibamos como una entidad dislocada del tiempo cotidiano de Cronos. Si todo en *El enigma de la hora* se muestra ante los ojos enfáticamente, si cada cosa es pintada con un detallismo hiperrealista, siendo presencia enfática que parece situarse ante los ojos, *ahí delante*, ¿qué envuelve a esta pintura en un aura de misterio y extrañamiento? ¿Cómo ha podido acaecer el instante descarrilado del acontecimiento que se abre al tiempo de la diferencia?

Sucede que el pensamiento metafísico de la presencia, pensamiento según el cual cada cosa tiene que ser mirada como momento-hito del ahora o como contemporaneidad absoluta, queda en *El enigma de la hora* definitivamente desplazado. ¿Qué ha sucedido? ¿Cómo ha girado el tiempo hacia la diferencia?

---

cosas". La nueva pintura se dirige, pues, por una voluntad de límite, y de fidelidad a las cosas. Ya no se trata sólo de las cosas limitadas, concretas, pequeñas, (...) sino, y sobre todo, de aquello que las limita, las define, y como envoltura suya es su cobijo y morada: la línea y el ángulo. La línea es el sentido de la apertura del límite que cierra. (...) A esa conjunción de color y línea responde la arquitectura del dibujo, porque se trata de un estudio del espacio, que fundamenta "[...] una nueva astronomía de las cosas". Ésta es la astronomía de lo finito. Por eso de Chirico no asocia este arte metafísico con las metafísicas alemanas del infinito, porque esos espacios vacíos de las "plazas" no remiten al vacío sublime del infinito, sino al vacío aterrador que es la esencia misma de lo finito. (...) En él, la fuga lírica hacia el infinito, hacia la ausencia de límite, no es sino la huida de sí mismo del hombre finito y limitado. De este modo: "[...] yo no veo nada tenebroso en la palabra metafísica; es la misma tranquilidad e insensata belleza de la materia que me parece metafísica, y tanto más metafísicos me parecen aquellos objetos que por claridad de color y exactitud de medidas están en las antípodas de cualquier confusión y de cualquier nebulosidad"». MOLINUEVO, J.L.: *El espacio político del arte. Op. cit.*, pp. 112-117.

<sup>126</sup> "The real into which Metaphysical art introduces us is not eternity, but the present, a moment in the sense of something that offers itself, that comes towards us, but which we cannot govern". PERNIOLA, M.: "Philosophy and Italian Painting between the wars", en: VV.AA.: *Italian Art. 1900-1945*. Bompiani, Milano, 1989, p. 175.

Como apuntábamos en los capítulos anteriores, sucede lo que en un pintor-pensador *profundo* tenía que suceder. De Chirico va al límite para permanecer allí, para cuestionar la pintura desde allí. Podríamos imaginar una pared lejana en la que se hubiera escrito la frase "límite del tiempo", lugar al que el pintor-filósofo habría llegado para terminar cuestionando, tras reflexionar sobre el mensaje inscrito en el muro, la dimensión cotidiana de la cronología. Y es ese reconocimiento del límite experimentado aquello que hace que la obra se muestre como un giro radical, producido y ejecutado desde el tiempo de la trascendencia hasta el tiempo de la inmanencia. Podría decirse que De Chirico toma el camino más difícil, la vía que conduce hasta el límite, y en ese *ir-hacia-el-límite* el concepto vulgar de tiempo se pone en duda, para terminar disolviéndose y desplazándose, pues gana para sí la conciencia de que más allá del límite no se puede pensar o pintar. Es esa conciencia o saber que el límite regala a De Chirico aquello que hace girar el sentido de su pintura, su mundo y su modo de concebir el tiempo, su manera, en definitiva, de ser tiempo:

"Avvertimenti funebri di *non andar più oltre*.

"Pericolo di morte"

Ma anche l'immortalità è morta  
in quest'ora senza nome sui quadranti  
del tempo umano"<sup>127</sup>.

Pero ese *ir-hacia-el-límite* dechiriquiano es también un *ir-hacia-la-muerte*, y así lo ha señalado Dottori:

---

<sup>127</sup> DE CHIRICO, G. (A cura di Maurizio Fagiolo): *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1985.

"L'enigma dell'ora come dimensione metafisico-enigmatica del tempo sembra anticipare quindi l'analisi che Heidegger fa del fondamento di ogni metafisica, in particolare della metafisica greca come una metafisica della presenza dell'essere; la forma più originaria in base a cui ci poniamo il problema del senso dell'essere è il *tempo*, no come una semplice presenza che appartiene all'essere e attorno a cui il tempo scorre, ma come una presenza che è fondamentalmente dovuta alla nostra anticipazione del futuro. In questo quadro troviamo infatti ancora un motivo essenziale di quell'analisi esistenziale-fenomenologica della questione del tempo come senso del essere: la fontana che si apre come una tomba di fronte all'edificio con l'orologio; anche de Chirico ha intuito che la prospettiva della morte, in questa anticipazione della totalità del nostro futuro e del suo ultimo limite, ci dischiude il tutto del nostro essere, la pienezza del tempo. È nell "essere per la morte", così come è stato descritto poi da Heidegger, cioè come la fondamentale dimensione ec-statica della temporalità, che ci dischiude il senso autentico del nostro essere"<sup>128</sup>.

Tendríamos, pues, que pensar la muerte desde su reconsideración heideggeriana, esto es, como la posibilidad

---

<sup>128</sup> DOTTORI, R.: "La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, p. 187.

de una imposibilidad que hace posible todas las posibilidades<sup>129</sup>. Es en este ir hacia la muerte donde De Chirico halla la sincronía entre el vacío de lo que no existe (ausencia) y la manifestación eventual de las cosas existentes (presencia). Alain Jouffroy escribirá a este respecto:

"Come se stessimo per abbandonarlo definitivamente, ogni attimo vissuto assume in quel momento il carattere amoroso, drammatico e comico di un addio. Ciascuna delle nostre percezioni diventa un addio. Anche se siamo capitati in questa piazza dove i nostri occhi si sono aperti, dove qualcosa ci ha proiettati fuori del tempo, noi la scopriamo come se non dovessimo mai più rivederla. Come un volto desiderato, percepito in maniera allucinante perché è sul punto di sparire. Tuttavia, sappiamo anche che questo volto potrebbe ricomparire, ma noi lo potremo riconoscere soltanto se la morte - o la follia - ce ne danno la possibilità. La morte è il punto cieco di ogni percezione intensa della realtà. È il "non visto" che fa vedere tutto"<sup>130</sup>.

Cuando De Chirico lleva a cabo el regreso del límite, en el lado de acá, y tras saber que no puede haber otro lugar de la pintura-pensamiento que no sea en el que ya se está y

---

<sup>129</sup> HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo. Op. cit.*

<sup>130</sup> JOUFFROY, A.: "La metafísica de Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, pp. 75-76.

donde siempre se ha estado<sup>131</sup>, el tiempo de la cronología-presencia aparece como desplazamiento o dislocación. Desde entonces, De Chirico no puede comprender el tiempo como la prefiguración de un corredor lineal en fuga hacia la trascendencia, pues la cronología y su mundanidad han saltado hechas pedazos en el saberse ya, aquí y ahora y no después, como hombre, existencia o agujero del ser que se constituye por el límite.

Ahora bien: ¿cómo se muestra el límite al que nos referimos en la pintura de De Chirico? Quizá la mera simplicidad de sus obras sea ya un desnudarse y un prescindir de lo banal. El límite ha roto los vínculos con la mundanidad de las cosas. Ahora se las *prefiere* en su mero existir y aparecer; es ese aparecer lo que las presenta transformadas. Pero esta preferencia fenomenológica que toma las cosas como cosas no quiere decir que estas se acojan a la temporalidad de la presencia, ni que, en consecuencia, queden inscritas dentro del estar presente. Nuestra interpretación considera los objetos pictóricos dechiriquianos como objetos en los que se ha producido una huida de la esencia. El llegar a *ser-cosas-del-límite* ha hecho desaparecer de ellas, inevitablemente, su antigua profundidad y todo aquello que les servía para instituirse como continuidad y camino lineal (nunca agujereado) del ser. Las cosas pintadas por De Chirico no aparecen como objetos en los que fuera posible realizar una operación de ascenso o descenso a las profundidades de la comprensión. Son objetos que no aceptan, en ningún caso, la profundidad, no aceptan el *después* que supondría la narratividad de un relato, no admiten un viaje hacia una esencia que contuviera en sí más verdad que aquello que ya, en este momento, observamos. Su

---

<sup>131</sup> HEIDEGGER, M.: "El habla", en: HEIDEGGER, M.: *De camino al habla*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p. 10.



esencia, tal y como enunció Nietzsche en su famosa sentencia de *El crepúsculo de los ídolos*, es su apariencia<sup>132</sup>. Pero aún sucede algo que lo arrasará todo en ellas, algo por lo que las cosas, el mundo y la temporalidad no pueden prevalecer en continuidad con su estado anterior.

El estar en el límite es marcado por el frente arquitectónico de la plaza, similar a una arquitectura-telón que impide *ir-más-allá*. De Chirico, como escribe Cocteau, parece haber prohibido el paso a los eventuales visitantes de sus espacios:

«A volte il mestiere conferisce alle opere un aspetto finito, serrato, chiuso a tripla mandata, che impedisce agli spiriti delicati di entrare e recitarvi una parte. (...) Picasso e de Chirico paralizzano al pubblico, che legge (...) sulle strade di de Chirico: "Direzione vietata"». <sup>133</sup>

La plaza queda limitada en su profundidad, del mismo modo que sucede en *Tilted Arc (Arco inclinado)*, de Richard Serra, donde una inmensa estructura de metal impedía el paso y la continuidad visual de la perspectiva<sup>134</sup>, o tal y como sucede, de modo mucho más radical, en la intervención

---

<sup>132</sup> "Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!". NIETZSCHE, F.: *Ocaso de los ídolos*. Op. cit., p. 58.

<sup>133</sup> COCTEAU, J.: Op. cit., pp. 30-31.

<sup>134</sup> Nos dice Richard Serra: "Tiene más que ver con un campo de fuerzas que se está generando, de manera que el espacio es más asumido física que ópticamente". TAYLOR, B.: *Arte hoy*. Ediciones Akal, Madrid, 2000, p. 137.

de Santiago Sierra realizada en el Pabellón español de la Bienal de Venecia de 2003<sup>135</sup>.



*Tilted Arc*  
Richard Serra  
(1981)



*Muro cerrando un espacio*  
Santiago Sierra  
(2003)

---

<sup>135</sup> MARTÍNEZ, R.; CUAUHTÉMOC, M.: *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*. Turner, Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003.

Quizá estas dos obras clarifiquen el concepto de límite espacial que queremos subrayar en la pintura del artista griego. El monolito metálico creado por Richard Serra se opone enfáticamente al caminar de todo transeúnte que quiera recorrer la plaza en línea recta, obligando en todo momento a bordear el contorno de la figura y a crear, con ello, un espacio diverso en un recorrido nuevo. Pero bien pudiera ser que la escultura de Richard Serra impidiera el paso radicalmente, y que los habitantes de Nueva York se vieran obligados a retroceder ante la irrebasabilidad del arco de metal. Es lo que sucede en el muro que cierra un espacio de Santiago Sierra. En este caso, al margen de las connotaciones de territorialidad<sup>136</sup> y de acceso restringido según el origen de procedencia, el visitante tendría, necesariamente, que detenerse ante el muro construido con ladrillos y cemento, para comenzar a pensarse y autoconcebirse como un ser de finitud. Con ello no estaría haciendo otra cosa que abrir la posibilidad imposible de una temporalidad diversa de aquella temporalidad cronológica propia del presente y la presencia. El tiempo no podría ser, en los jardines de la Bienal de Venecia de 2003, un corredor abstracto que permitiera el desplazamiento ilimitado hacia delante, llegando, en su desmesura, a superar, incluso, el límite irrebasable de la muerte. Desde este límite espacial acontecería el viraje o giro del sentido del tiempo.

---

<sup>136</sup> RAMÍREZ, J. A.: "El arte en España: tres escenarios del 2003", en: RAMÍREZ, J. A.; CARRILLO, J. (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1ª edición, 2004.



*Esquema conceptual sobre la arquitectura como reconocimiento del límite. (Tiempo de la inmanencia).*

Y esto será precisamente lo que suceda en la arquitectura-telón pintada por De Chirico en *El Enigma de la hora*, arquitectura del límite tantas veces recurrente en su obra, ya sea bajo la forma de arcadas que delimitan el espacio, ya sea mediante la disposición de muros de ladrillo que no dejan ver plenamente aquello que sucede detrás. Al parecer, De Chirico, tras leer con atención a Giacomo Leopardi un año antes de pintar esta obra (1909) habría adoptado lo que algunos, como Baldacci y Roos, han denominado poética del infinito<sup>137</sup>, según la cual todo aquello que permanece escondido adquiere una potencia inspiradora mucho mayor que

<sup>137</sup> "Da Leopardi, sicuramente letto e studiato già dal 1909, de Chirico deriva la poética dell'infinito, che si può riassumere in una proposizione fondamentale: tutto ciò che è nascosto, che non si vede o è solo suggerito, è più poetico e impressionante di ciò che appare esplicitamente, perché fa correre l'immaginazione e la fantasia di chi legge o di chi guarda. La pittura metafisica deve moltissimo, anche sul piano iconografico, alla poesia e alle teorie di Leopardi: i muri che nascondono l'orizzonte e dietro i quali spuntano le vele o i treni, le finestre che nei quadri di figura delimitano il cielo o racchiudono il paesaggio e che nelle composizioni architettoniche fanno apparire le case come bucate da un quadrato di cielo, le torri dalle vertiginose sproporzioni, le ombre gettate sul terreno da fonti invisibili, sono tutte immagini già individuate da Leopardi come forti stimolatori poetici". BALDACCI, P.; ROOS, G.: "La rivelazione e gli enigmi: le piazze d'Italia. Milano, Firenze, Parigi, 1909-1913", en: VV.AA.: *De Chirico*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Zabarella, Padova, *Op. cit.*, p. 11.

aquello que se muestra<sup>138</sup>. El infinito leopardiano no vendría a ser otra cosa que un virtual nunca actualizado, aquello que no presentándose no adquiere la factualidad del presente. Escuchemos, por un momento, el poema escrito por Leopardi que tiene por nombre *El infinito*, extraído de su obra *Cantos*:

“Siempre cara me fue esta yerma loma  
y esta maleza, la que tanta parte  
del último horizonte ver impide.  
Sentado aquí, contemplo interminables  
espacios detrás de ella, y sobrehumanos  
silencios, y una calma profundísima  
mi pensamiento finge; poco falta  
para que el corazón se espante. Escucho  
el viento susurrar entre estas ramas,  
y comparando voy a aquel silencio  
infinito, esta voz; y pienso entonces  
en lo eterno, en las muertas estaciones  
y en la presente, rumorosa. En esta  
inmensidad se anega el pensamiento,  
y el naufragar en este mar me es dulce”<sup>139</sup>.

El poeta, en el conjunto de versos que están comprendidos desde la línea número 2 hasta la línea número 6, dice contemplar el infinito detrás de una maleza que oculta el

---

<sup>138</sup> "Por lo tanto, el encuentro entre cielo y arquitectura tiene así otro significado que esclarece el sentido de lo metafísico: la posibilidad de imaginar lo que hay más allá del espacio representado, que además evoca una imagen leopardiana. (...) El ocultamiento de la fuente de luz, otro de los rasgos de las piazze metafísicas de de Chirico, que se confunde con la interrogación acerca de la identidad de la procedencia de dicha luz (y con la duda acerca de si se trata de una o varias fuentes) contribuye a dotar a la escena de este mismo sentimiento, dirige involuntariamente la mirada hacia más allá de los límites del cuadro". MÉNDEZ BAIGES, M. T.: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. Ediciones Sin Nombre, México D.F., 2001, pp. 130-132.

<sup>139</sup> LEOPARDI, G.: *Cantos*. RBA Coleccionables, Barcelona, 1994, por la presente edición. Edición cedida por Editorial Planeta, 1999, p. 41.

horizonte. Aquello que alimenta la noción de infinito es lo que permanece oculto. Leopardi acaba convirtiéndose en un vacío, en un bloque de errancia que naufraga en un mar de inconcreciones nunca presentes. De modo idéntico sucederá en una de las secuencias de la película *Belle de Jour*, dirigida por Luis Buñuel en 1966.



*Belle de Jour*  
Luis Buñuel  
(1966)

Mostramos en este arco de la interpretación el presente fotograma porque consideramos que conceptualmente se ajusta a aquello que queremos decir. Nos referimos a la secuencia en la que aparece un personaje masculino de rasgos orientales, que muestra una pequeña caja china al personaje femenino protagonista de la película, interpretado por Catherine Deneuve. El contenido de la caja, que ambos personajes contemplan con atención, queda oculto a ojos de los espectadores. Buñuel nunca revelará aquello que este pequeño objeto contiene, ni durante la película ni en las conversaciones mantenidas tras el término de su rodaje<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> «De todas las preguntas inútiles que me han formulado acerca de mis películas, una de las más frecuentes, de las más obsesionantes, se refiere a la cajita que un cliente asiático lleva consigo a un burdel.

Lo que aquí se manifiesta, de algún modo, es ese límite del conocimiento que no podemos traspasar, ese muro que nos impide completar la interpretación y el sentido de lo que vemos. La caja china que sostiene Catherine Deneuve no es otra cosa que un muro o telón oscuro que impide continuar con el camino de la interpretación. Aquello que se define en el cine como medio eminentemente cinético ha quedado en este ocultamiento definitivamente congelado, apartado del tiempo y de su desarrollo lineal. Parece que del dinamismo de la escena ha terminado por emanciparse una entidad incorpóral, el fotograma, bidimensional y estático, que impide el avanzar de la narratividad a través de lo que nunca puede llegar a presentarse *ahí delante* como *ser-ante-los-ojos*. Naufragamos, junto con Leopardi, en el desconocimiento y en el no saber, alejándonos del presente y de la consolidación de las entidades como presencias.

Lo indicado en Serra, Sierra, Leopardi y Buñuel será lo que suceda en la representación de esta plaza dechiriquiana. De Chirico parece decir, con la disposición de una arquitectura telón que oculta la parte posterior, que el tiempo en este lugar es un tiempo que acontece aquí y ahora, y no un tiempo proyectado infinitamente hacia la trascendencia. La arquitectura-telón, con su arcada inferior y su parte superior adintelada, que funcionan como límite del mundo y como un *no-más-allá* de las cosas, también se deja interpretar en su correlato como una manifestación de un *no-más-allá* del tiempo. Y este no poder continuar el tiempo equivale a permanecer en este lado. Desde la fenomenología la interrupción es responsable de la

---

La abre, muestra a las chicas lo que contiene (nosotros no lo vemos). Las chicas retroceden con gritos de horror, a excepción de Séverine, que se muestra bien interesada. No sé cuántas veces me han preguntado, sobre todo mujeres: "¿Qué hay en la cajita?" Como no lo sé, la única respuesta posible es: "Lo que usted quiera"». BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*. PRYCA, Barcelona, 1995, p. 286.

apertura de una temporalidad de la inmanencia. La incorporación de la arquitectura telón pensada como sintagma pictórico viene a mostrar de modo definitivo y delimitado la diferencia entre dos temporalidades:

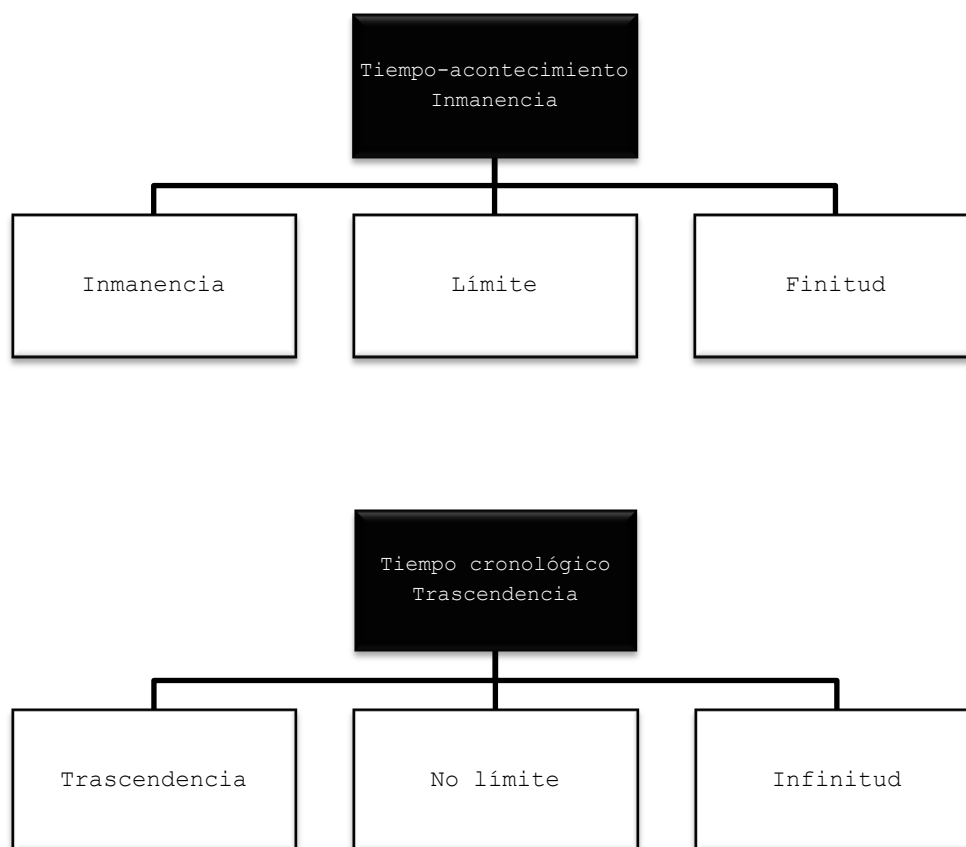
- Por un lado, la temporalidad de la presencia, de la trascendencia, del más allá, aquella de la que De Chirico logra salir, y que sería una temporalidad de la representación, del dejar ver, del mostrar ante los ojos, de situar las cosas representadas *ahí delante*, sin misterio; una temporalidad de lo ilimitado, de las esencias, que toma la línea y lo sucesivo como forma simbólica que la expresa; un tiempo compuesto de un antes y un después, tiempo de la indiferencia de instantes que se articulan, como decimos, en una linealidad nunca pensada desde el límite, y sí desde la interminable fuga y desmesura de Cronos.

- Otra temporalidad, la que corresponde al tiempo del límite, la que es pensada desde la muerte, aquella que altera el curso ilimitado del tiempo y que abre todas las posibilidades en un acontecer como inmanencia; una temporalidad que no es presencia, porque no es, porque se experimenta como no ser; una temporalidad del acontecimiento, que extrae del instante (kierkegaard sin eternidad ni estadios estético, ético y religioso) su diferencia radical, nunca subsumible por la



representación ni por la presentación, nunca deudora del presente ni de sus variantes o diferencias de grado (pasado-presente / futuro-presente); una temporalidad que desplaza al presente porque no puede acontecer de otro modo que en el evento desfundamentado.

El siguiente esquema conceptual muestra, de modo visual, las implicaciones detalladas de esas dos racionalidades diferentes, opuestas, la racionalidad del tiempo de la cronología y la racionalidad del tiempo del acontecimiento / inmanencia / finitud.



Una vez establecido el esquema que emana de algunos caracteres principales y continuos en la pintura de De

Chirico, debemos continuar interrogando la obra, pues nos será posible comprobar qué otros elementos de la pintura, pensados desde la fenomenología, pueden ser concebidos como correlatos sin esencia de entidades simbólicas relacionadas con el concepto de tiempo. Cuando continuamos analizando dichas entidades constatamos que *El enigma de la hora* no ha mostrado todavía todo aquello que la hace manifestarse y acontecer a partir de una temporalidad diferencial. Son, todavía, varios los signos que hemos de interpretar.

### 4.3.

#### EL RELOJ COMO SIMULACRO DEL TIEMPO DE LA DIFERENCIA Y COMO INUTILIZACIÓN INMANENTE DEL SIGNO CRONOLÓGICO DEL LÍMITE.

“¡párese allí el reloj con sus agujas!  
¡puede acabar el tiempo para mí!”<sup>141</sup>.

La pintura señala hacia una realidad que todavía no ha sido pensada ni interpretada en nuestro análisis. Nos referimos al título. No podemos obviar que aquí queda explícito, en el terreno lingüístico, la referencia al tiempo. Se trata de *El enigma de la hora*, enunciado que hace pensar de inmediato en el tiempo tomado y sentido como enigma. Pero más allá de ello existe un elemento que pone directamente en relación la pintura con la noción de tiempo. Se trata del reloj. Nos referimos al reloj cronológico, esto es, al utensilio mismo, aunque hayan sido señalados otros tipos de relojes en la obra de chiriquiana por Schiebler<sup>142</sup>. La

---

<sup>141</sup> GOETHE, J. W.: *Fausto*. RBA coleccionables, edición cedida por Editorial Planeta, Barcelona, 1994, p. 50.

<sup>142</sup> “Ritorniamo a *Les plaisirs du poète*. Solo un orologio non basterebbe a dedurre che il tempo è l'argomento principale del quadro. Né sarebbe di per sé sufficiente notare che il tempo è concluso per il fatto che un orologio dipinto o fotografato ha perduto il suo

aparición de este elemento establece una conexión directa entre De Chirico y la temporalidad. Más allá de las obviedades que cualquier espectador podría leer sin ninguna mediación cultural, se hace necesario el análisis de estas entidades. Así, podemos afirmar que la representación del reloj no se conforma con aparecer en la superficie pictórica, sino que adquiere, incluso, un marcado predominio como elemento pivotante dentro de la estructura compositiva de la obra. Para componer esta pintura De Chirico parece haber sido fiel a los modelos típicos de las estaciones europeas, las cuales desde sus inicios se construyeron en torno a un reloj<sup>143</sup>. ¿Cómo habla entonces este signo, que remite y liga de modo explícito la pintura al concepto de tiempo?

---

movimiento. In questo dipinto, tuttavia, per prima cosa noi vediamo tre diversi tipi di cronometri: un orologio ad acqua (...) indicato dalla fontana; una meridiana, indicata dalle ombre vaganti sulla piazza e sotto le arcate; l'orologio meccanico sulla stazione. Tale varietà di cronometri (...) illustra una varietà di tipi di tempo, in particolare il tempo astronomico e atomico, che inconsistenti, richiedono balzi in sequenza. (...) L'osservazione successiva, sull'arresto del tempo, è che le lancette bloccate sono incastrate in una composizione estremamente ferma e fissa, con una impressione di inalterabilità. De Chirico riesce a produrre un'atmosfera di eternità, quella stessa che lui ha sentito in momenti di "rivelazione", (...) vissuti a Firenze e a Torino. (...) Il lato in comune tra le idee platoniche e le costruzioni architettoniche e pittoriche che vediamo nei quadri di de Chirico è la loro considerevole resistenza al flusso del tempo". SCHIEBLER, R.: "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività", en: VV.AA.: *METAFISICA, Quaderni della Fondazione giorgio e Isa de Chirico*, N° 1-2, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2002, p. 201.

<sup>143</sup> "Las estaciones europeas se construyen, desde el principio, alrededor de su reloj. Por ejemplo, los múltiples proyectos de Hittorf, que fue el arquitecto designado para la estación del Norte, se organizan en torno de un reloj monumental situado en la cúspide de un pabellón central. Así también la estación del Este, que se comenzó en 1847 conforme a los planos de Duquesney y que se terminó en 1852, es la primera estación moderna de París: es un monumento construido en torno del reloj que ocupa todo el centro de la vidriera y se diseñó a partir de él y para él. (...) Igualmente, la fachada principal de la estación de Orsay, que se inauguró con motivo de la Exposición Universal de 1900, está acondicionada en torno de un reloj monumental". ATTALI, J.: *Historias del tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001, p. 205.



Reloj  
Detalle de *El enigma de la hora*  
(1910)

El reloj, situado por el artista en un lugar central de la composición, podría en un primer momento concebirse como un instrumento de la cronología y, en consecuencia, como imagen del tiempo de la trascendencia y del tiempo ilimitado de la presencia, tiempo que, como ya hemos señalado, huye infinitamente hacia delante porque busca siempre proyectarse en un *más allá*. En nuestro imaginario colectivo cotidiano imaginamos al reloj destinado a simbolizar esta temporalidad de la fuga y del tiempo ilimitado. Pero también es símbolo de un tiempo de la violencia, el esfuerzo, el trabajo, la caída, la tristeza y la muerte. Quizá ninguna imagen nos hable tanto de la iconología del reloj en su forma moderna (industrial y post-industrial) como una secuencia de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), en la que el personaje que controla las manecillas del reloj acaba adoptando la postura de un crucificado por una entidad abstracta<sup>144</sup> bajo

---

<sup>144</sup> "Postone consagra una larga digresión histórica al nacimiento del "tiempo abstracto". Éste no es "natural", es la causa y la consecuencia del desarrollo capitalista. Mientras que el tiempo concreto es una "variable dependiente", "una función de los acontecimientos o de las acciones", el tiempo abstracto, que nace en Europa al final de la Edad Media y no existe en otra parte, es un flujo vacío, "una variable independiente; y constituye un marco independiente en cuyo seno ocurren el movimiento, los acontecimientos o la acción. Este tiempo es divisible en unidades no cualitativas, constantes, iguales". (...). Domina a los productores y a los capitalistas mismos imponiéndoles el ritmo de producción que deben

la que se ve alienado, incapaz de sostener la insoportable puntualidad del presente.



*Metrópolis*  
Fritz Lang  
(1927)

La introducción del reloj nos hablaría de la materialización de un tiempo alienado (en términos meramente hegelianos<sup>145</sup> y después con las connotaciones

---

tener para no caer por debajo del estándar de productividad establecido por la lógica temporal del valor". JAPPE, A.: "Junto a Marx, contra el trabajo", en: VV.AA.: *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Errata naturae editores, Madrid, 2012, p. 111. Acerca del tiempo de trabajo necesario y del sobretrabajo nos dice Marx: "Llamamos *tiempo de trabajo necesario* a la parte de la jornada en que se verifica esa reproducción, y *trabajo necesario* al trabajo invertido en ese tiempo. Necesario es para el trabajador, que, sea cualquiera la forma social de su trabajo, gana la vida en ese tiempo, y lo mismo para el mundo capitalista, cuya base es la existencia del trabajador. La parte de la jornada de trabajo que traspasa los límites del trabajo necesario no implica ningún valor para el obrero, y constituye la plusvalía para el capitalista. Llamamos *tiempo extra* a esa parte de la jornada, y *sobretrabajo* al trabajo invertido en ella. (...) ¿Qué es una jornada de trabajo? ¿Cuál es la duración del tiempo en que el capital tiene el derecho de consumir la fuerza de trabajo cuyo valor compra por un día? ¿Hasta qué punto puede prolongarse la jornada más del trabajo necesario para la reproducción de esa fuerza? A todas estas preguntas responde el capital: la jornada de trabajo comprende 24 horas completas, deduciendo las horas de descanso, sin las cuales la fuerza de trabajo se vería en la absoluta imposibilidad de volver a la tarea". MARX, K.: *El Capital*. (Resumido por Gabriel Deville). Los libros de la Frontera, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), pp. 118-130.

<sup>145</sup> "Hegel es el descubridor de la alienación humana, comenzando por el mismo concepto de "alienación"; la alienación es un proceso por el que la conciencia sale de sí misma, se objetiva en algo extraño que

propias del materialismo marxiano<sup>146</sup>) y sustraído hacia una única lectura y experiencia unidimensional<sup>147</sup>, la proporcionada por este utensilio de medición.

Pero es necesario profundizar aún más sobre su iconografía. Para ello hemos de adentrarnos en la biografía del artista. En muchas de sus obras aparecerá el reloj asociado a una estación de tren. No es extraño que el artista incluyera en sus pinturas estos dos elementos iconográficos, pues es posible que se viera influido por Evaristo de Chirico, padre del artista, ingeniero y constructor ferroviario<sup>148</sup>. Pero no hemos de interpretar solamente la reunión de estas

---

encubre y sustituye lo que le es propio y, además, esa objetivación es una pérdida irreparable que encubre para el ser humano las verdaderas fuerzas de su naturaleza". PINTOR-RAMOS, A.: *Historia de la filosofía contemporánea*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, p. 55.

<sup>146</sup> "Para referirse a este concepto [alienación], Marx utilizó básicamente e indistintamente dos términos alemanes: "Entäusserung" y "Entfremdung". El primero tiene la significación de la desposesión, pérdida de las propias capacidades y productos en el sentido jurídico o económico de la alienación; el segundo tiene la significación de extrañamiento, destierro, falta de comunicación, alejamiento, etc. En efecto, pérdida de lo propio y falta de comunidad son los dos elementos básicos del concepto marxiano de alienación". VILAR, G.: *La razón insatisfecha*. Editorial Crítica, Barcelona, 1999, p. 83. "Pero la enajenación o alienación del trabajador en su producto implica no sólo dependencia respecto del capitalista, del empresario o del capital, sino también pérdida de la propia identidad en la medida en que lo que produce se convierte en algo extraño para él, en un poder independiente que se le enfrenta: da vida al objeto y al dársela la pierde, pues el objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil. El trabajador se convierte en siervo de su objeto". FERNÁNDEZ BUEY, F.: *Marx (sin ismos)*. Edición propiedad de Ediciones de Intervención Cultural / El Viejo Topo, Barcelona, 2004, p. 105.

<sup>147</sup> MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969.

<sup>148</sup> "Questo della locomotiva è tema ricorrente in molti dei primi quadri ed evoca un ricordo giovanile: il padre dell'autore, Evaristo de Chirico, ingegnere delle ferrovie, era stato occupato nella costruzione di una linea ferroviaria in Tessaglia: materiali vari della stazione, strumenti per misurazioni e da disegno, vecchi fumaioli e vagoni merci erano stati famigliari al vocabolario e all'occhio del pittore fanciullo. Nella desolazione e immobilità senza tempo del quadro, la locomotiva costituisce un momento dinamico: trae il pensiero ai limiti dell'orizzonte, alla nostalgia e all'inquietudine. (...) Molti tempi e diversi si incontrano nel quadro: il tempo dei palazzi e quello della locomotiva: un passato, un presente e un incerto futuro. L'orologio della stazione segna le due dopo mezzogiorno, ma le lunghe ombre dure indicano un tardo pomeriggio, il cielo sfuma già in un verde crepuscolo scuro". SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, p. 7.

entidades icónicas a partir de la influencia que ejercerían los recuerdos infantiles del artista sobre su pintura posterior. Existe también una determinación histórica que pone en relación directa los relojes y las estaciones de tren. Así pues, es oportuno preguntarnos: ¿qué sucede con el tiempo en las estaciones de tren? Escuchemos íntegramente el relato histórico que nos ofrece a este respecto Jacques Attali:

“No es hasta 1850 cuando el progreso de la electricidad permite transmitir cómodamente la hora a distancia interurbana. Desde entonces florecen los relojes mecánicos en las aceras de los grandes bulevares, en los frontones de los edificios públicos, de los bancos, de los grandes almacenes y a la entrada de las fábricas. Ellos dan ritmo a la vida y a los negocios, aceleran el movimiento y cambian por completo las costumbres. Símbolos de la Revolución Industrial, recuerdan a cada instante la identidad del tiempo y del dinero, se transforman en elemento esencial de la ornamentación pública, en orgullo de los burgueses y en obsesión de los trabajadores que atraviesan las ciudades, todos los días presionados, para llegar a su trabajo o para regresar a él. (...) En esa época el culto por la exactitud sale de la fábrica y se expande al país por entero. (...) la estación es el nuevo lugar para controlar el tiempo, sin duda, (...) ya que impulsa a inventar métodos racionales de trabajo, de cuadros de marcha y de horarios

coordinados. (...) Es por ello, esencialmente, el lugar en que se racionaliza el tiempo del transporte de personas y objetos, la prolongación natural de la fábrica, que ha racionalizado el tiempo del trabajo. La estación se convierte rápidamente en edificio tan importante para dominar el tiempo, como lo eran la iglesia y la atalaya. (...) se trata (...) de acelerar al máximo la circulación de los viajeros y de mercancías, así como de acostumbrar a quienes por ella transitan en las exigencias de la puntualidad”<sup>149</sup>.

Attali pone de manifiesto de un modo suficientemente claro la génesis de las relaciones entre los relojes y las estaciones de tren. E, incluso, establece un pensamiento que va más allá de lo que sería una coincidencia que los cambios histórico-sociales hubieran producido. Se habla de las estaciones como las nuevas catedrales de la puntualidad. Cuando leemos estas páginas de Attali no podemos dejar de pensar en el establecimiento de un tiempo cronológico que halla su objetivación perfecta en el utensilio del reloj, un tiempo sobredeterminador y único que dejará en la sombra la alocronía. En la estación de tren la cronología impone su fuerza operativa, olvidando, con ello, otros modos de acontecer. Pero esta sobredeterminación de la cronología y la puntualidad se verá incluso más clara cuando lleguen a unificarse los horarios de las estaciones<sup>150</sup>:

---

<sup>149</sup> ATTALI, J.: *Op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>150</sup> “No existía un patrón de este tipo en los siglos XVI y XVII. Los países y las ciudades comenzaban su jornada horas distintas, algunos a la salida del sol, otros a la puesta del sol, y otros a mediodía o a medianoche. (...) Teniendo en cuenta este panorama, ni siquiera un reloj de calidad era suficiente para indicar la hora, y el viajero



“No basta que las estaciones tengan relojes para que lleguen los trenes a la hora. Es necesario que los horarios estén coordinados con precisión y, por ello, que sea igual la hora que dan todas las estaciones de una red, lo cual se ha comprendido rápidamente. (...) Es necesario entonces coordinar los horarios entre los países, así como coordinar las horas de meridianos diferentes y los relojes de las distintas redes. Se hace costumbre que cuando se inaugura una estación se coloque en ella un reloj y arreglarlo conforme a la hora de la ciudad principal con la que esté relacionada telegráficamente la estación. Con esa hora se establece el horario de los trenes. El ferrocarril impulsa entonces a simplificar las horas legales, tanto en el interior de un país como entre los países, mediante el establecimiento de una hora de referencia y de un meridiano básico que acepten todos, así en tierra como en el mar”<sup>151</sup>.

---

experimentado nunca salía al extranjero sin unas tablas de conversión. Evidentemente, con el tiempo las necesidades del comercio y de las comunicaciones necesariamente habrían de inducir a la normalización, y el uso del sistema diurno tal como lo conocemos hoy en día se fue generalizando poco a poco: de medianoche a medianoche, o sea, una mañana de doce horas y una tarde de doce horas. Mientras tanto, todas las localidades se mantuvieron fieles a su “hora verdadera” tal como la indicaba el sol. Hubo que esperar a la llegada del ferrocarril en el siglo XIX para que la aceleración de las velocidades y la elevada densidad del tráfico acabaran imponiendo la creación de husos horarios regionales y nacionales; y al final del siglo XIX y el comienzo del XX, para que esos husos fueran reducidos a un único sistema universal en el marco de las convenciones internacionales”. LANDES, D. S.: *Revolución en el tiempo. El reloj y la formación del mundo moderno*. Crítica S.L., Barcelona, 2007, pp. 112-113.

<sup>151</sup> ATTALI, J.: *Op. cit.*, pp. 206-207.

Desde entonces, y siguiendo los avances cada vez mayores que han permitido la sincronización de los relojes con la finalidad de marcar, de manera global, un único punto horario, la cronología se ha desplegado como poder sobredeterminante del tiempo. Y esta implantación globalizada de Cronos no es otra que la de la temporalidad de la presencia que toma el presente como punto existente de puntualidad manifiesta. Así pues, la introducción de los relojes en la pintura dechiriquiana, a veces asociándolos a estaciones de tren, parece, en principio, definir la Pintura metafísica como una pintura de la presencia y el presente, lo cual entraría en clara contradicción con todo lo señalado hasta ahora.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, creemos que un pensamiento que se detenga y que pretenda pensar la alocronía no puede considerar la figura del reloj como una implantación de la presencia en la Pintura metafísica. No podemos leer la figura del reloj que aparece en esta plaza como un signo del tiempo crono-lineal. El autor de afirmaciones como

"Piuttosto la noia de una vita regolata  
agli aghi del cronometro"<sup>152</sup>,

que reconocen el aburrimiento y la monotonía del reloj, no puede conformarse con la residencia en el tiempo de Cronos.

¿Qué es lo que nos lleva a pensar la representación del reloj de manera diferente? Quizá la bidimensionalidad y la consecuente estaticidad del medio pictórico en el que aparece nos hable ya de una pérdida de vínculos entre el movimiento mecánico del útil y la imposibilidad de

---

<sup>152</sup> DE CHIRICO, G.: *Ebdómero. Op. cit.*, p. 72.

movimiento obligada en la pintura. Pero lo que, en mayor grado, nos hará considerar el reloj como símbolo alocrónico es que, en De Chirico, la detención del tiempo cronológico funciona como posibilidad y oportunidad para el tiempo propicio. La introducción de una realidad dinámica que funciona sólo mediante el movimiento real y cinético (reloj) en un medio bidimensional y estático (pintura) estaría produciendo, paradójicamente, la detención del funcionamiento normal del objeto y del tiempo cronológico, dejando aparecer el instante del tiempo oportuno. Cuando observamos los relojes pintados por De Chirico estamos ante la manifestación de un instante detenido en el que poder salir fuera de la cronología hacia una zona indeterminada de intemporalidad.

En este sentido se muestra interesante la interpretación de Calvesi sobre los relojes dechiriquianos, quien los concibe como correlatos de la hora en la que el sol aparece casi en su cénit, y desde la que el tiempo puede observar el destino, horas en las que tiene lugar la inauguración enigmática<sup>153</sup>. Idéntica interpretación es posible encontrar en algunos de los manuscritos del propio pintor<sup>154</sup>, fuente de la cual se alimenta, probablemente, la interpretación de Calvesi. Así pues, el reloj detenido por la inmovilidad del

---

<sup>153</sup> "Los relojes dechiriquianos marcan siempre las horas del sol alto: las doce, la una y veintisiete, las dos, las tres menos cinco. Horas altas como las torres abanderadas, también ellas orientadas hacia el cenit, como hacia el punto más excelso de mira del infinito y del destino. El misterio del tiempo no es sino el misterio del destino. El enigma de la hora no es sino el enigma del oráculo; la in-inauguración es, en latín, la ceremonia del augur: "fue inaugurado un nuevo reloj en la estación ferroviaria de la ciudad". (...) Como hay algo que nace, y un tiempo nuevo se "inaugura" en toda su plenitud solar, anunciada por la salva de cañonazos, que también se dirigen hacia el "centro de la arcada celeste", suena al mismo tiempo un luminoso-oscuro destino, cuya hora-oráculo marca el indiscifrable augurio". CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida. De de Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Visor Distribuciones, Madrid, 1990, p. 143.

<sup>154</sup> DE CHIRICO, G.: "La notte misteriosa", Manoscritto della raccolta di Jean Paulhan, pubblicato da J.T. Soby - (1912-1913), en: SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, p. 56.

tiempo pictórico habilita el instante propicio de la revelación, donde el tiempo puede ser tomado como inicio y oportunidad de comienzo, semejante a la metáfora nietzscheana acerca del momento más corto de la sombra<sup>155</sup>.

Pero ¿a qué podríamos llamar la hora de la resolución? ¿Qué momento del tiempo se mostraría como el instante más propicio de todos? Quizá el momento de las doce, cuando las manecillas del reloj se superponen y su función indicadora de tiempo-cronología comienza a aparecer como una línea sin sentido que flota encima de la esfera de las horas; momento en el que aquello que nos indica que estamos en el tiempo se reduce en su existencia ante nuestra mirada: si antes los indicadores del tiempo, las manecillas, concretaban las horas, los minutos y los segundos, ahora, con tan sólo un indicador, se disuelve la generalidad en la imprecisión de este signo alocrónico, hacia el momento cero del tiempo, donde las sombras dejan de simbolizar una trascendencia al replegarse lo máximo posible<sup>156</sup>.

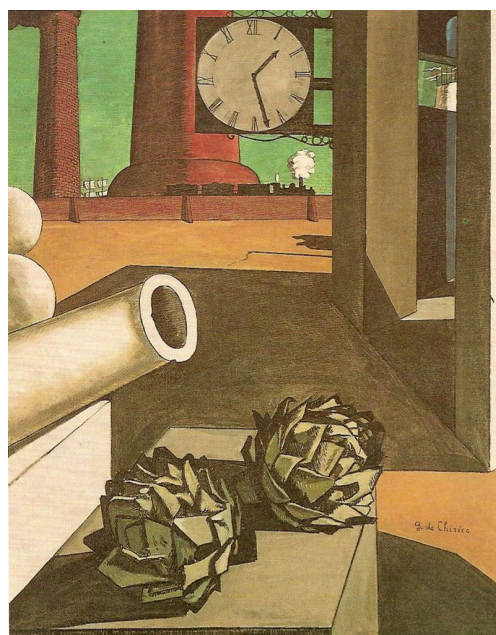
A pesar del atractivo de esta lectura, consideramos que en las propias obras metafísicas no es posible observar, nunca, un objeto en el espacio sin su correspondiente proyección de sombra. No se produce, jamás, una correspondencia entre las horas marcadas por los relojes

---

<sup>155</sup> Véase, por ejemplo, la siguiente referencia: NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo de los ídolos*. *Op. cit.*

<sup>156</sup> "7º *La Sombra viajera*: Es la actividad de la cultura, que ha buscado, en todas partes, realizar su objetivo (el hombre libre, seleccionado y amaestrado): en el reino de Dios, después de la muerte de Dios, en el conocimiento, en la felicidad, etc. En ninguna parte ha logrado su objetivo, porque ese objetivo mismo es una Sombra. Ese objetivo, el Hombre superior, es él mismo algo fallido, algo malogrado. Es la Sombra de Zaratustra, en absoluto otra cosa que su sombra, que le sigue a todas partes, pero desaparece en las horas importantes de la Transmutación, Medianoche y Mediodía". DELEUZE, G.: *Nietzsche*. Arena Libros, Madrid, 2006, p. 43.

dechiriquianos y la posición de las sombras<sup>157</sup>. Así sucede claramente en obras como *La conquista del filósofo*, de 1914: mientras el reloj marca la una y veintiocho minutos (aproximadamente) las sombras que se proyectan sobre la tierra, en su longitud, no corresponden a la luz emitida desde un sol cercano al horizonte en su descenso o ascenso<sup>158</sup>.



*La conquista del filósofo*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

---

<sup>157</sup> "Del mismo modo se extiende la incertidumbre sobre el tiempo: tanto sobre el momento del día como del momento de la historia que se pretende representar. (...) un reloj analógico (...) marcará una hora, "il primo pomeriggio", por ejemplo; un cielo verde esmeralda otra diferente; la longitud de las sombras, una distinta; la luz de una fuente ignota desmentirá la hora marcada por el resto de los elementos". MÉNDEZ BAIGES, M. T.: *Op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>158</sup> "L'enigmaticità dello spazio è strettamente correlato a quella del tempo. La scena metafisica è pervasa da un'atmosfera immobile, rarefatta e silenziosa, da una strana assenza di azione e da un misterioso senso di attesa: qui pare che il tempo si sia fermato, sospeso in una dimensione metastorica, mitica, in cui passato, presente e futuro risultano estraniati: una dimensione allo stesso tempo assoluta e relativa. Elementi di carattere antico convivono con elementi della modernità e della quotidianità. Segnali specifici di carattere temporale sono le lunghe ombre "dei pomeriggi d'autunno" e gli orologi sulle facciate delle stazioni, che segnano ore in contraddizione con la lunghezza delle ombre". POLI, F.: "Giorgio de Chirico: tra avanguardia e inattualità. Settant'anni di ricerca metafisica", en: VV.AA.: *Giorgio de Chirico. 1888-1978*. Edizioni Città di Cherasco, Fossano 2000, p. 16.

La interpretación de la oportunidad del tiempo, basada en el instante de culminación de la trayectoria del sol situado en su cénit pierde, así, consistencia. Por ello preferimos indicar esta oportunidad transitoria no asociándola a la aparición de horas solares, sino fundamentándonos en otra interpretación intertextual del propio Calvesi.

En un relato de Papini, titulado *El reloj parado a las siete*<sup>159</sup>, el reloj sólo coincide con el tiempo cronológico cuando los demás relojes, aquellos que sí continúan con su funcionamiento habitual, marcan las siete. Si consideramos que el reloj pintado por De Chirico está parado, sólo se pondrá en funcionamiento, al igual que en el relato del escritor florentino, adquiriendo una semejanza con el tiempo cronológico. Pero esta semejanza no es más que un simulacro de cronología. Y es en la aparición del simulacro donde se pone en duda el modelo platónico de una instauración de Cronos. Si la cronología ha pasado a ser un modelo temporal bajo el que comprender toda manifestación y todo modo de pensamiento acerca del tiempo, si aparece como el despliegue de una infinitud de instantes que encierran el presente en la presencia instituyéndose como único modelo que posibilita pensar el tiempo, la creación de un simulacro de cronología plantea una concepción alocrónica. Cuando nuestros relojes reales marquen las horas de los

---

<sup>159</sup>«Tampoco podía faltar, entre estas imágenes papinianas del tiempo suspendido, ésa más textual que hallará un eco más preciso en de Chirico a partir de *El enigma de la hora* (es decir, de otro de sus primeros cuadros metafísicos): el reloj bloqueado. El relato se titula *El reloj parado a las siete*: "En la penumbra de mi cuarto hay un viejo reloj que está parado desde hace muchos años y que marca las siete. (...) Sin embargo, cada doce horas hay un momento en el que el pobre reloj de mi cuarto parece despertarse y vivir con los demás, en armonía con el mundo que lo alberga. Cuando todas las esferas marcan las siete (...) en ese momento también mi viejo reloj finge participar gravemente en la solemne vida del tiempo. Dos veces al día, en dos fulmineos momentos, su maquinaria muerta forma parte de la vida y su antigua inmovilidad parece volver a entrar en movimiento"». CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida. Op. cit.*, pp. 33-34.

relojes ficticios dechiriquianos se producirá una semejanza total entre ambas temporalidades, poniéndose, por un instante, en marcha, ajenos a nuestros sistemas de medición trascendentes.

Ante sus relojes no asistimos a una objetivación del modelo cronológico que manifieste la mundanidad, cotidianidad y banalidad del tiempo. Tampoco es trascendente en el sentido de un tiempo asociado a la intemporalidad de la eternidad, separado del tiempo mundano que nos compete e interpela. Cuando el reloj dechiriquiano funciona lo hace según el instante trasbanal inmanente. Su estaticidad funciona sólo mediante el acontecer del simulacro del tiempo propicio, cuando coincide con la hora cronológica, superándola, desfundamentándola y, en definitiva, arrasándola, en el momento sin existencia ni duración, en el agujero del ser en el que la semejanza total nos hace pensar la diferencia radical.

Y esta diferenciación no sólo aparecerá en lo dicho hasta ahora. Otros elementos que comparecen en la pintura *El enigma de la hora* hacen interpretar el reloj en la misma dirección, lo cual no sólo refuerza nuestro relato, sino que lo enriquece y hace que adquiera nuevas variables. Nos referimos a la situación de este objeto pintado dentro de los límites de la plaza. Recordemos que la arquitectura telón funcionaba como un reconocimiento del límite, haciendo girar el sentido del tiempo hacia una temporalidad inmanente. ¿Podríamos considerar, entonces, como casual que el artista haya querido situar aquello que, de modo espontáneo e inmediato, comprendemos como símbolo del tiempo dentro de la arquitectura de la plaza?

Tras la arquitectura telón que sirve de límite a la plaza observamos, en la parte superior, a través de unos vanos adintelados, un cielo al atardecer. Ese cielo, infinito real, trascendente y eterno no puede decirnos nada acerca del tiempo concreto que acontece dentro de la plaza. Dentro de unos límites arquitectónicos y ontológicos bien definidos el tiempo queda situado de nuestro lado, en el aquí y en el ahora mundano. La plaza queda cerrada y nosotros contenidos en ella, como si estuviéramos dentro de un invernadero de tiempo inmanente. Ahora bien: ¿qué podría decirnos un reloj ubicado en un lugar de estas características? ¿Qué podría indicar cuando ha quedado abolida toda noción de eternidad, cuando prima la inmanencia del tiempo? ¿Qué puede decirnos un reloj cuando todo pensar no avanza hacia delante, sino hacia atrás? ¿Qué función cumple cuando el tiempo retrocede en el límite para surgir en el mundo como tiempo del acontecimiento?

Al quedar situado en esta plaza el objeto ha dejado de tener sentido. La plaza ya no es el cronódromo donde, según Tiziano Scarpa, se reúne el sentido desde las historias:

"The square is a "chronodrome", a track where time thickens its clots of meaning, its stories, in the manner of a chronicle"<sup>160</sup>.

Dentro de ella el reloj, cuyo objetivo es contabilizar el tiempo, ya no marca las horas y, en consecuencia, ha dejado de representar el movimiento infinito de la sucesión tempórea. Tampoco continúa funcionando como un instrumento de simbolización de la presencia. No podríamos clasificarlo

---

<sup>160</sup> SCARPA, T.: "The song of a dream", en: VV.AA.: *Metaphysica*. Mondadori Electa, Milan, 2003, p. 78.



como utensilio para la prevalencia y el mantenimiento del ahora, la novedad, el presente, el progreso y el récord. Por mucho que nos esforcemos para poner en marcha el reloj estropeado de la superación, nos vemos, como en la obra de Liliana Porter *To fix it*, de 2010, pequeños ante la imposibilidad de mantener de modo constante la hora y la novedad propia de la Modernidad.



*To fix it II*  
Liliana Porter  
(2010)

No estamos ante un instrumento que tenga como fundamento y finalidad mensurar el tiempo, ni ante un utensilio que privilegie su empleo contable. Cuando la organización secuencial y diacrónica del mito y la historia ha dejado de articular los acontecimientos, la aparición de un reloj, ya un mero instrumento pragmático de medición<sup>161</sup>, sólo viene a indicar un signo de anacronismo e inutilidad. El reloj dechiriquiano ha transformado su sentido para pasar a ser

---

<sup>161</sup> "Con sus cuadros, se adentra en desiertos donde la historia ha sido congelada para siempre. Y sin embargo, precisamente en el momento en que tiende a retirarse, se convierte en uno de los más originales intérpretes de un siglo dominado, como ha recordado Ernst Jünger, por la presencia de los relojes, que sirven para medir y determinar todo paso de la vida". TRIONE, V.: "El Novecento de Giorgio de Chirico", en: VV.AA.: *El siglo de GIORGIO DE CHIRICO. Metafísica y arquitectura*. Skira Editore, Milano, 2007, p. 22.

tiempo no generado, no contable y no causal, propio del límite y de una inmanencia no cuantificable. Como entidad inmensa que se hubiera comprimido entre los límites de la plaza, ha recogido su banalidad y ha plegado su extensión infinita, convertido la línea en punto existente y la existencia en agujero del ser. Bergson ya lo apuntaría en su obra *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, donde deconstruye el tiempo cronológico del reloj como tiempo mensurable.

“Pero el tiempo que el astrónomo introduce en sus fórmulas, el tiempo que nuestros relojes dividen en parcelas iguales, ese tiempo, se dirá, es otra cosa; es una magnitud mensurable y, por lo tanto, homogénea. No hay tal cosa, sin embargo, y un examen atento disipará esta última ilusión. Cuando sigo con los ojos, en la esfera de un reloj, el movimiento de la aguja que corresponde a las oscilaciones del péndulo, no mido duración, como parece creerse; me limito a contar simultaneidades, cosa que es muy diferente (...) Ahora bien, suprimamos por un instante el yo que piensa esas oscilaciones sucesivas; no habría nunca más que una sola oscilación del péndulo, incluso una sola posición de ese péndulo y, en consecuencia, ninguna duración. Suprimamos, por otra parte, el péndulo y sus oscilaciones; ya no habrá más que la duración heterogénea del

yo, sin momentos exteriores unos a otros, sin relación con el número"<sup>162</sup>.

En *El enigma de la hora* De Chirico vacía, como Bergson, pero desde otras coordenadas de pensamiento, esa temporalidad inmanente que no puede ser medida, a menos que violentemos su inocencia. ¿Qué nos importa lo que acontece tras la arquitectura-telón? ¿Qué utilidad puede ya tener el reloj, si aquello que mide está fuera de su radio de influencia? El reloj serviría para medir lo que está más allá, a partir del pensamiento de la trascendencia. Pero, como propone en sus obras el artista, ¿estamos en disposición de medir lo que está más acá? Cuando De Chirico introduce en sus pinturas el reloj, crea, por tanto, un objeto debilitado que manifiesta, por su carencia de sentido, un tiempo de la inmanencia. El reloj se ha debilitado como medidor y nada puede cuantificar<sup>163</sup>, pues el tiempo que no es presencia no puede, de ninguna manera, ser cuantificable, ni en su generalidad ni en su impropiedad. El reconocimiento del límite-muerte y el consiguiente vaciado de mundo hacen de estos relojes dechiriquianos un objeto del sin sentido. No se da otra cosa que el encuentro imposible entre artista y sentido, como ha apuntado Alain Jouffroy:

"Dove la sua ala andava alla deriva per ore... *L'esperienza interiore* è qui, in questa ricerca della morte, ad ali spiegate, sui marciapiedi dove è deciso di

---

<sup>162</sup> BERGSON, H: *Ensayo sobre los datos inmediatos...* Op. cit., pp. 81-82.

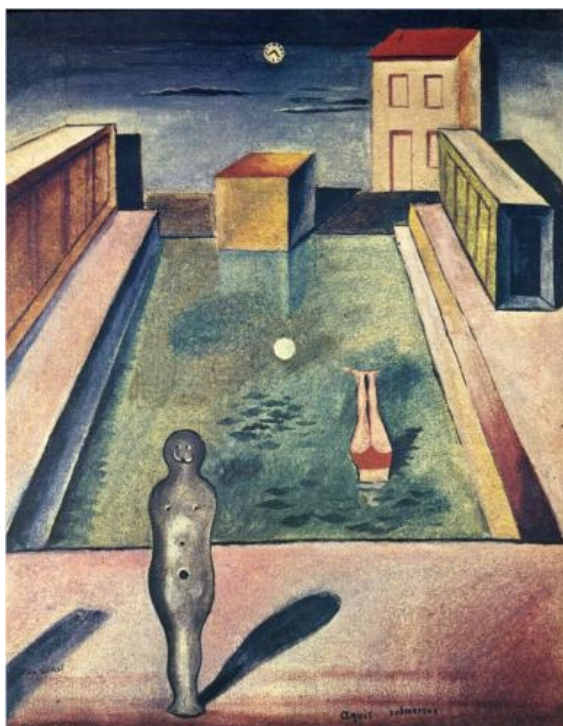
<sup>163</sup> Esta falta de correspondencia entre el reloj como instrumento de medición y el tiempo exterior a la cronología puede encontrarse en las siguientes palabras de Wieland Schmied: "Gli orologi ritorneranno ancora e spesso a scandire inquietudine e tensione nell'assenza di tempo di queste architetture classiche. Attestano l'impossibilità di conciliare due diverse misure del tempo". SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico*. Op. cit., p. 6.

fare come se fosse già assente da tutti questi luoghi (...) La pittura metafisica rivela questo incontro impossibile con la nostra assenza: la musica impercettibile di questo incontro”<sup>164</sup>.

En la coincidencia imposible los relojes han dejado de cumplir la función a la que, desde siempre, estuvieron destinados. ¿Ha habido, en la historia de la humanidad, un utensilio que, ya desde su mismo nacimiento, se haya presentado como un objeto destinado a no poder cumplir su función? ¿Ha generado el ser humano un objeto que, pese a que se ha caracterizado por su mal funcionamiento, haya generado más equívocos, llegando, al mismo tiempo, a ser productor y producto de toda una racionalidad? De Chirico ha querido que el reconocimiento del límite-muerte detenga el curso de la cronología y el pensamiento como onto-teología. El reloj, en lugar de indicar un momento preciso del ser, es posibilidad misma del giro tempóreo hacia la inmanencia, un agujero del ser donde nada es existencia y donde el mero pasar de instantes indiferenciados se convierte en devenir, avance virtual, fantasmagoría y ausencia.

---

<sup>164</sup> JOUFFROY, A.: “La metafísica de Giorgio de Chirico”, en: *Op. cit.*, p. 84.



*Aquis submersus* (obra y detalle de la obra)  
Max Ernst  
(1919)

Sucede de modo semejante a la obra de Max Ernst *Aquis submersus*, de 1919<sup>165</sup>. El artista juega con la luna pintada con unas agujas y con el reflejo de la luna en la superficie de una piscina, esta vez sin agujas. La cronología, en su desdoblamiento, ha perdido su entidad de

<sup>165</sup> Son conocidas las relaciones entre Max Ernst y la Pintura Metafísica: "A fines de verano de 1919, Max Ernst visitó a Paul Klee en Múnich. Había visto unos trabajos suyos en la Librería Goltz, y quería pedirle prestados algunos de ellos para una exposición que se iba a organizar en Colonia. Ernst pudo ver también en esa misma librería algunos números de la revista italiana *Valori Plastici*. Las reproducciones de obras de Giorgio de Chirico y de Carlo Carrà contenidas en ella, lo dejaron fuertemente impresionado. A este encuentro con la *pittura metafisica* reaccionó Max Ernst con el óleo *Aquis submersus*. El espacio de los metafísicos italianos, sobrecargado de sentido y unificado con un máximo de tensión por una rigurosa perspectiva central, vuelve a aparecer, provisto no obstante de acentos irónicos, en el cuadro de Max Ernst. La mágica fuente de luz, una luna llena, cobra el aspecto de carátula de reloj, que sin embargo, se refleja como luna llena en la superficie de la piscina. Los edificios, que más bien parecen módulos prefabricados, hacen las veces de comparsas que presencian una extraña escena. Una figura masculina que recuerda a un maniquí se encuentra en primer plano. El bigote en forma de manecillas de reloj - junto con los orificios que representan sexo, ombligo, tetillas y ojos - es su detalle más llamativo". BISCHOFF, U.: *Max Ernst. 1891-1976. Más allá de la pintura*. Taschen GmbH, Köln, 2003, pp. 8-10.

actualidad y existencia, y acontece como mero evento y reflejo sobre el agua. En esa virtualidad el tiempo no puede ser medido, porque nada adquiere el estatuto ontológico del ser. El espectador que dirigiera su contemplación hacia estos relojes encontraría ilícita la formulación de preguntas como "¿Qué hora es?", pues la hora ya no corresponde al reflejo del momento presente, sino que habla, más bien, de una ausencia, del acontecer como agujero y afortunada incapacidad de ser.

#### **4.4.**

##### **FIGURAS Y RELOJES: LA PÉRDIDA DE SUBJETIVIDAD Y EL DESINTERÉS POR LA CRONOLOGÍA.**

Quizá podamos concluir la introducción de los relojes en la representación pictórica dechiriquiana estableciendo una recapitulación donde se afirme que, a pesar de la simbología y de las asociaciones posibles con el sistema temporal cronológico, lo que se produce en De Chirico sea un desinterés por la hora. Los relojes se introducen en su obra para, de modo literal, tener la posibilidad de darles la espalda.

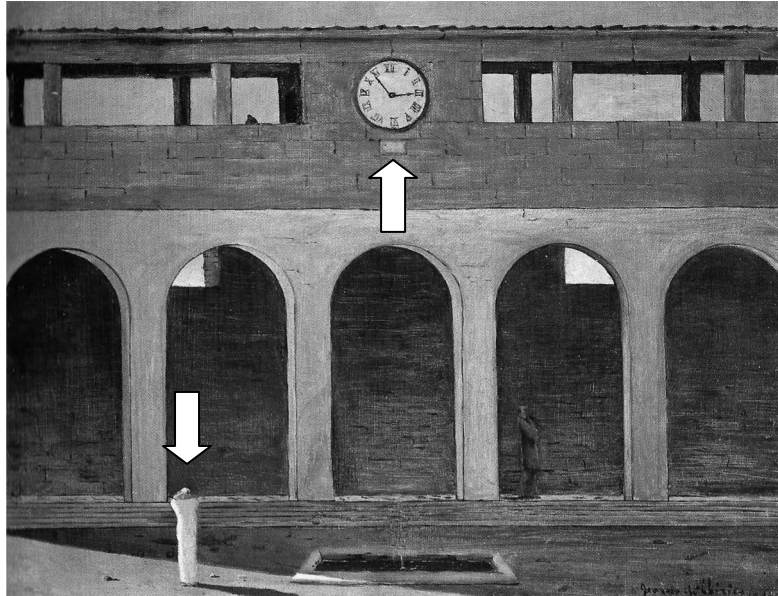
Este dar la espalda al tiempo es lo que muestra la figura inferior de *El enigma de la hora*, muy semejante a otras figuras pintadas por De Chirico y que serán motivo recurrente en la Pintura Metafísica. Estas figuras, guarden o no una mayor relación con su correlato humano, muestran ese desinterés por la hora cronológica al que nos referimos. En su existencia detenida y en su reposo estático respiran independientes a la cronología porque han sido capaces de refutar cualquier heteronomía del tiempo. Se han desocupado del reloj y, como consecuencia de ello,

han roto el sistema homogéneo o la red infinita y trascendente de Cronos.

De Chirico es, pues, el pintor del desinterés por la hora que pinta figuras ajenas a la sucesión de los instantes-segundos del tiempo del reloj<sup>166</sup>. ¿Cómo interpretar si no la constante aparición asimétrica de las agujas de sus relojes? Las agujas del reloj marcan horas no centrales del tiempo, funcionando como descentramiento de la homogeneidad temporal. Será esta falta de correspondencia entre tiempo del reloj y alocronía aquello que el pintor revele, de modo particularmente acentuado, en la obra que analizamos.

---

<sup>166</sup> Entre otras afirmaciones, Dottori señala las diferencias entre tiempo del reloj y tiempo de la figura: "L'enigma è la stessa dimensione metafisica del tempo, o la dimensione metafisica dell'ora, un presente che non è tempo che intercorre tra passato e futuro, ma semmai quella pienezza del tempo che per Nietzsche stesso è rappresentata dal mezzogiorno. L'attimo segnato dalle sfere dell'orologio, il presente che fugge, non corrisponde alla durata reale del tempo, come stava mostrando in quegli anni Bergson; le lancette dell'orologio non denotano il tempo reale delle figure umane che guardano in se stesse, il tempo vuoto, come il tempo passato nella stazione ferroviaria, e un tempo che è quindi completamente schiacciato sull'attimo del treno che deve arrivare da un lato, e l'attimo scandito dall'orologio dall'altro; in questo tempo vuoto la figura della donna che riflette o medita in se stessa appartiene alla durata reale delle ombre gettate dal sole pomeridiano, e rappresenta comunque l'enigma dell'ora, il vero girare e ritornare in se stesso del tempo pieno o circolare, rispetto alla figura (...) che passeggia in avanti e indietro, il cui movimento rappresenta il tempo semplicemente lineare o vuoto". DOTTORI, R.: "La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, pp. 186-187.



*Esquema de simetrías cromáticas  
Concordancia de asimetrías*

En el esquema anterior quizá se observe con mayor claridad la realidad conceptual a la que nos referimos. En él, tanto el color de la esfera del reloj como el color de la escultura sin cabeza establecen relaciones de simetría cromática. Quizá al lector le parezca carente de fundamento el establecimiento de una relación basada en la simple concordancia de color de dos zonas de la superficie pictórica. Sin embargo, imaginemos por un momento a De Chirico en su estudio. Existe en el trabajo del artista toda una elaboración no ya del material conceptual, sino de la materia pictórica misma. La elección del color y de su zona de aplicación no es, por tanto, fruto de la casualidad. Si De Chirico ha elegido un color semejante para pintar tanto la esfera del reloj como la figura de la parte inferior, ello pone en disposición para pensar una relación conceptual entre ambos elementos.

Pero si bien es cierto que aquello que se da como concordancia cromática establece una identificación o identidad, también hemos de admitir que los dos elementos,



tanto la figura como el reloj, son discordantes en cuanto a su disposición en la composición espacial del cuadro.

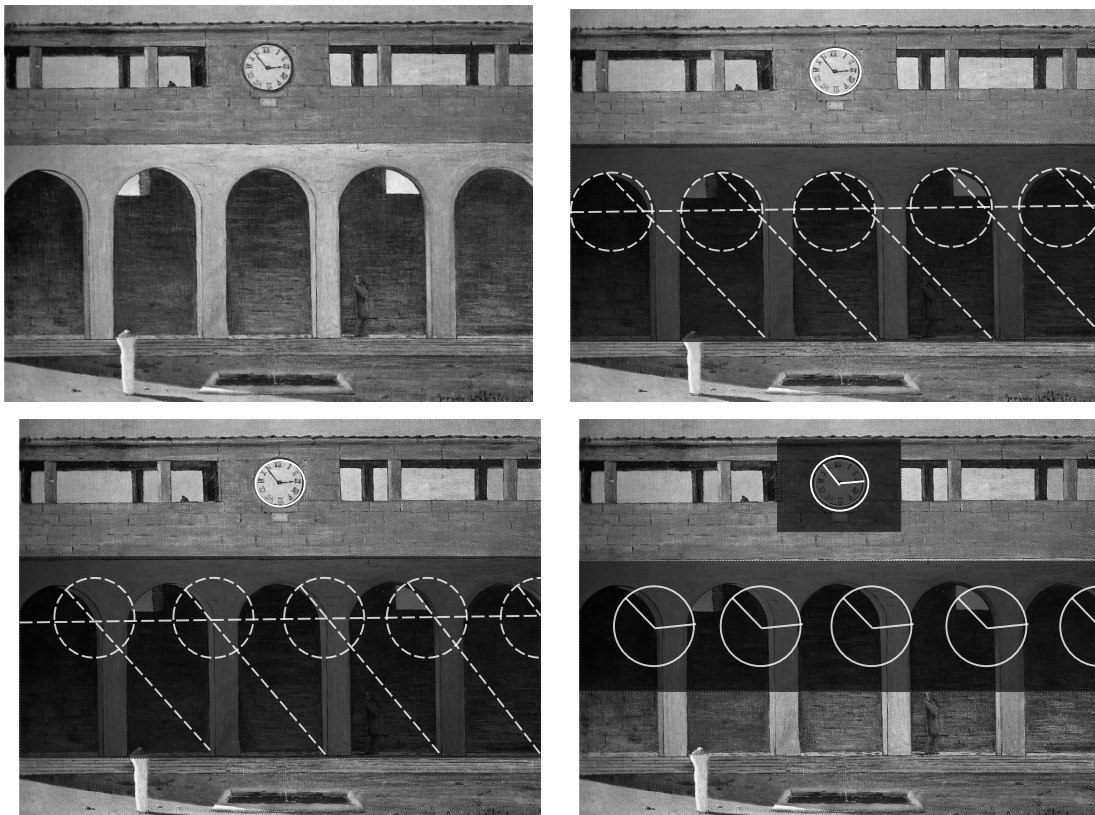
Hemos de pensar, por tanto, no sólo en las semejanzas a través del color, sino también en la morfología de los elementos y en el diálogo que establecen entre sí. Si nos fijamos en el reloj, observaremos que sus agujas se disponen de modo asimétrico sobre la esfera, marcando una hora no central del tiempo, un tiempo del ahora que no remite a nada (fuera del modelo de identidades y de participaciones de un tiempo fundamentado en la norma platónica). La disposición de las agujas del reloj, interpretadas únicamente bajo paradigmas formales, muestra esta asimetría que corresponde a un tiempo fuera de órbita. Y es esta asimetría que aparece en el interior del reloj la que ponemos en relación con la escultura de la parte inferior. La figura se ubica en la composición a partir del mismo descentramiento<sup>167</sup> respecto a un centro axial. ¿No está, con ello, el artista convirtiendo *El enigma de la hora*, de algún modo, en un reloj descentrado, desorganizado y, en definitiva, desplazado respecto al momento del ahora?

Incluso, si quisiéramos organizar toda la pintura a partir de sus líneas compositivas estructurales, sería posible comprobar que la gran mayoría coinciden con la disposición de las agujas del reloj. Así sucede si trazamos diferentes líneas imaginarias que, aunque en un primer momento puedan

---

<sup>167</sup> "Lo que caracteriza el milagro, lo que hace proclamar algo milagro, esa calidad de lo maravilloso, es sin duda un poco la sorpresa, como he querido señalar débilmente. Pero es mucho más, en todos los sentidos que pueden darse a la palabra, un extraordinario descentramiento. Los muertos sacados de sus tumbas, los gigantes extrañados por su altura, los silfos por la ligereza, las rosas por la estación. El milagro es un desorden inesperado, una desproporción sorprendente. (...) La nueva relación así establecida es la surrealidad, mil veces definida, y siempre definible de forma diferente, esa línea real que une todas las imágenes virtuales que nos rodean". ARAGON, L.: *Los colages*. Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p. 38.

ser interpretadas como extravagancias, lo cierto es que se constituyen como una parte más de la obra, no siendo inconsistente, desde nuestro punto de vista, realizar una interpretación a partir de ellas, puesto que funcionan como su propia geometría estructural. Es posible trazar la circunferencia en la que quedan comprendidos los arcos de medio punto, así como la línea horizontal que coincidiría con la división exacta en dos mitades del círculo, trazado que hubiera servido al arquitecto para generar cada arco. También pueden trazarse diferentes relaciones a partir del punto medio de los arcos en la parte superior, lo cual dividiría la circunferencia en cuatro partes iguales. Y desde aquello que comprendería la clave del arco de medio punto es posible trazar una línea recta que pasara aproximadamente por el intradós para terminar su trayectoria en el comienzo del pilar del arco contiguo.



*Líneas compositivas estructurales  
Esquema del tiempo descentrado  
independiente de la cronología*

Si trazamos estas líneas que, aunque sean imaginarias, existen realmente dentro de la obra e insisten como entidades ocultas que tejen un tapiz de semejanzas, diferencias y asociaciones, observaremos que para que se produzca la coincidencia aproximada entre la estructura del reloj, las agujas y la estructura de la geometría compositiva de la arquitectura es necesario desplazar ligeramente hacia la derecha la esfera correspondiente al trazado completo de los arcos de medio punto.

Pero quizá, para apercibirnos de las relaciones entre tiempo descentrado y arquitectura bastaría con escuchar un fragmento escrito por el filósofo Otto Weininger y a su vez citado por el propio artista, en el que concibe el arco de medio punto de la arquitectura clásica, arquitectura que trasladaría a sus propias obras metafísicas como otro descentramiento anacrónico del presente<sup>168</sup>, al modo de una esfera imperfecta en la que existe una carencia de plenitud total y de centralidad del tiempo presente:

“Conviene recordar aquí algunas profundas reflexiones de Otto Weininger sobre la metafísica geométrica: “el segmento de círculo, como adorno, puede ser bello: no significa la perfecta plenitud (...). En el arco hay todavía algo incompleto que

---

<sup>168</sup> “Porre in scena la prospettiva, le arcate, le statue classiche era, già, dopo impressionismo-fauvismo-cubismo, un modo di dichiararsi “inattuale”. Ma metterli al cospetto, poi, di treni e ciminiere, stazioni e orologi, era dichiarare che quell’inattualità nasceva da un confronto con l’attualità, viveva, anzi, e si nutriva, di questo confronto. Il presente, dunque, esisteva nell’interiorità del soggetto come tensione in bilico tra queste prospettive o, impercettibilmente, slittante, verso l’una o l’altra delle traiettorie. Il ricorso alla classicità restava, infatti, possibile, solo sul piano dei contenuti soggettivi. E sin dagli inizi, la vocazione di de Chirico è anche antistorica, quanto quella di Nietzsche”. DALLA CHIESA, G.: “La vicenda parigina della metafisica”, en: *Op. cit.*, p. 93.

necesita y es capaz de cumplimiento;  
*todavía deja presentir*"<sup>169</sup>.

No puede resultar extraño, por tanto, concebir la pintura *El enigma de la hora* como un reloj descentrado respecto al momento presente. Mientras que en la parte superior el reloj central preside el tiempo de la puntualidad y del instante, la parte inferior ha acabado por esclarecer la temporalidad que acontece en la obra, un tiempo que no puede adherirse a la presencia porque acaba por desplazarse hacia un lado y porque acaba guardando relaciones de diferencia y asimetría respecto a ella.

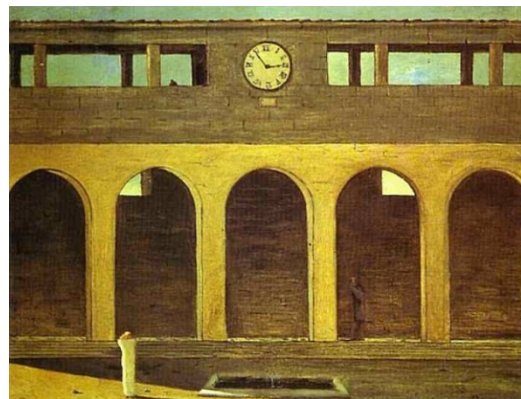
Pero volvamos a la asimetría a la que nos referíamos al principio de este subcapítulo: la formada por la posición del reloj y la figura humana, que guardaba una semejanza cromática con la esfera blanca en la parte inferior. Si tenemos en cuenta esta relación podremos concebir ambas posiciones, la del reloj y la de la figura, como descentramientos de la temporalidad central o des-situaciones de un espacio organizado en torno a una centralidad sobredeterminante cronológica. Así entendida, la figura humana adquiere en su modo de ser temporal un desorbitarse de la cronología, un *estar fuera* de la atención por las horas. El hombre es, desde ahora, desorbitado por el tiempo asimétrico.

Ahora bien, ¿cómo esclarecer esta asimetría entre el tiempo del reloj y la figura humana? Nuestra interpretación se llevará a cabo, de nuevo, siguiendo el pensamiento de

---

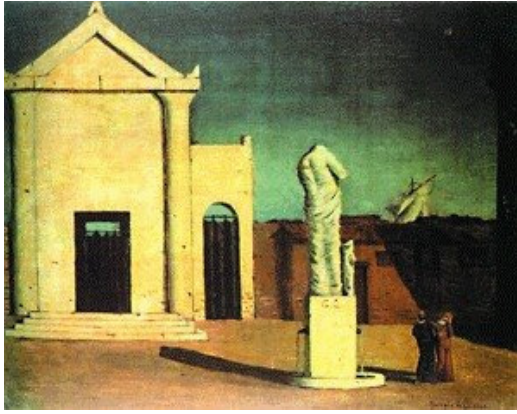
<sup>169</sup> DE CHIRICO, G.: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1990, pp. 44-45.

Calvesi<sup>170</sup>. Según Calvesi, un relato de Papini titulado *El espejo que huye* puede ayudar a explicar la asimetría a la que nos referimos. En este relato, ambientado en una estación, el escritor florentino imagina una detención global del tiempo, lo que se manifiesta en la inmovilidad de las figuras humanas. Pero propone que, a pesar de esta detención, el hombre continuaría pensando, deseando, recordando y proyectando hacia el futuro. Más allá de la inmovilidad de la figura, continúa el movimiento y el devenir del pensamiento.



---

<sup>170</sup> “La lectura de las “fábulas filosóficas” de 1906, recogidas en *Lo trágico cotidiano*, confirma la idea de que esta obra de Papini debió de ejercer un influjo decisivo en la orientación poética e ideológica del gran pintor. Así, la fijación y la suspensión, aspectos esenciales de la Metafísica dechiriquiana, son hallazgos de algunos de estos relatos. En *El espejo que huye*, el escritor imagina un imprevisto parón del tiempo: “(...) Imaginad que todo el mundo se para de repente en un determinado momento y que todas las cosas se detienen en el mismo punto en que se hallaban hasta entonces y que todos los hombres se quedan inmóviles, como estatuas, en la misma pose que tenían antes, en el mismo acto que estaban realizando... Si esto llega a suceder y, a pesar de todo, los hombres siguieran pensando, y pudieran por tanto recordar y juzgar lo que hicieron y lo que estaban haciendo, y pudieran considerar todo lo realizado hasta entonces y todo lo que habían pensado hacer antes de la muerte, imaginad la enorme desesperación que les roería bajo el trágico silencio de este mundo repentinamente parado (...)”. Esta “trágica” fantasía se halla ambientada en una estación (...) en la que Papini filosofa con un interlocutor desconocido acerca del valor del tiempo, del presente, del futuro (...) y de las acciones humanas”. CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida. Op. cit.*, pp. 30-31.



Semejanza de figuras en diferentes obras de De Chirico  
[*El enigma del oráculo* (1910) / *El enigma de la hora* (1911)  
*El enigma de una tarde de otoño* (1910) / *El enigma de la llegada  
y la tarde* (1912)]

Esta falta de correspondencia entre movimiento y pensamiento, cronología y tiempo acronológico es semejante a la manifestada por De Chirico, quien estaría fuera del tiempo, afuera que no carece de implicaciones en lo relacionado con la subjetividad-humanidad del artista. Desde nuestro punto de vista llega a perder la subjetividad al mostrarse descentrado. Pierde su posición predominante de Sujeto fuerte dentro del mundo. Es desplazado, como las figuras y como los relojes, de su eje hacia una exterioridad. Cuando pinta, De Chirico desorbita a aquel gran Sujeto de la Modernidad y de la metafísica de la presencia, dislocándolo de su concordancia cronológica y de su orden en los momentos privilegiados. El tiempo del acontecimiento del que hablábamos antes, ese tiempo que no existe pero que se da como excedente, es un tiempo sin remitencia que desliga al Sujeto-artista de cualquier posición irremplazable de sí mismo. Aquello que se concebía como Sujeto compacto y como continuidad en la homogeneidad del ser deviene ahora desplazamiento, agujero y discontinuidad en la presencia.

La pérdida de centralidad del sujeto-artista a partir de un desplazamiento de la racionalidad onto-teológica de la

presencia guarda una estrecha relación con otros caracteres constantes en la Pintura metafísica de De Chirico. Podemos, entonces, continuar planteando algunos interrogantes. ¿Qué sucede con este nuevo tipo de subjetividad que el tiempo descentrado ha hecho manifestarse? ¿Cómo afecta la pérdida de centralidad del sujeto (pensado como ser) la pintura de este artista?

## 4.5.

### **FRACTURAS EN LA PERSPECTIVA TRADICIONAL EUCLIDEA. EL ESPACIO, EL LÍMITE, LA VOZ Y EL ECO. DESPLAZAMIENTOS DEL TIEMPO DE LA PRESENCIA.**

Sucede que el sujeto descentrado del eje-pivote compositivo de la obra no puede contemplar el mundo con la mirada monofocal de la perspectiva de la Modernidad<sup>171</sup>. Y en el caso de que el sujeto, por pura coincidencia y no ya por necesidad, estuviera en una zona central de la obra, su mirada sería esta vez sólo una perspectiva más, una pura eventualidad en el enfoque perspectívico del espacio. Con la pérdida de la subjetividad, De Chirico tiene que salir al exterior, y es entonces cuando su pensamiento configura el espacio como heterogeneidad de puntos de vista diversos y como diferentes zonas alocrónicas, donde el transcurrir de Cronos por el corredor interminable de la perspectiva

---

<sup>171</sup> Acerca de las relaciones del espacio, el tiempo, la Modernidad y la subjetividad Giacomo Marramao escribe lo siguiente: "la representación moderna es a) perspectivista, b) productiva, c) objetivante. (...) Lo Moderno inaugura (...) la "perspectiva" como *continuum* infinito, homogéneo y matemático que se puede representar gracias a la convergencia en un punto. (...) El segundo aspecto aparece en un texto de Heidegger cuyo significativo título es *Die Zeit des Weltbildes* (1938), es decir, "El tiempo (la época) de la imagen del mundo". En esta obra, la función estratégica del punto de vista halla su disposición filosófica en la idea del carácter típicamente productivo de una *representación sujetocéntrica*. Para Heidegger (...) la "conquista del mundo moderno resuelto en imágenes" constituye "el rasgo fundamental del mundo moderno". Y el otro polo de reducción del Mundo a Imagen es otra reducción igual: la del Hombre a *subjectum*". MARRAMAIO, G.: *Minima temporalia*. Op. cit., pp. 59-60.

lineal se quiebra en la multiplicidad de posiciones mutables y cambiantes. El artista pasa de ser un contemplador puro que mira directamente a los ojos la presencia a un debilitado sujeto que contempla, como máximo, eventualidades o modos temporales que acaecen sin un fundamento o raíz relacionada con el presente.

Como consecuencia directa de lo anterior, no existe en De Chirico ni en la Pintura metafísica aquello que podría asimilarse a un ejecutor del espacio. El espacio deja de ser lo disponible y desplegable. No se da una mano ejecutora o causa primera que esté en disposición de generar un espacio continuo para los cuerpos. Y este cambio de paradigma espacial guarda estrechas relaciones con el tiempo. La pérdida de homogeneidad del espacio supone la pérdida de una única temporalidad homogénea. El tiempo deja de ser monótono, inalterable y aburrido. La pérdida de la subjetividad y la consiguiente asubjetividad no causal declinan el espacio hacia el entrecruzamiento de transversalidades de sentido que podemos denominar como micro-espacios y micro-tiempos, zonas de alternatividad que entran en contacto entre sí de manera ajena a la necesidad y la sobredeterminación, más bien por superposiciones, cortes y relaciones de vecindad comprendidas en el seno del azar.

Este giro del espacio-tiempo a partir de la fractura de la perspectiva lo habíamos anunciado ya, de algún modo, en las páginas anteriores cuando hablábamos del reconocimiento del límite. La pérdida del sujeto metafísico y su apertura al tiempo del azar a través de la ruptura de la perspectiva lineal se muestra, entonces, como emanación correlativa y sincrónica de la radicalidad de un límite, la arquitectura telón, que censura toda posible continuidad del espacio.



Para comprender de modo visual lo que decimos es preciso observar detalladamente las líneas de proyección espacial imaginarias hacia su correspondiente punto de fuga en *El enigma de la hora*. Si en un primer momento la perspectiva parece una estructura equilibrada y construida según reglas renacentistas canónicas, una mirada más atenta nos revela que las diferentes líneas de la arquitectura y de las cosas no confluyen hacia un punto de fuga único. Calvesi ha señalado que la perspectiva en De Chirico se remonta al Trecento toscano, es decir, a una etapa anterior, incipiente y torpe, al dominio total de la representación del espacio tridimensional en el que se establece el punto focal central como espejo invertido que habilita el despliegue del espacio.

“En los cuadros sucesivos, De Chirico introducirá, no obstante, la búsqueda de la perspectiva: una perspectiva abrupta, contraída, oblicua, articulada en espacios sesgados y cada vez más complicados, que contribuirá de manera fundamental a crear esa profunda e irrepetible atmósfera de sus escenarios metafísicos. Pero también en este caso, tanto las morfologías de las simples arcadas, e inclusive de algunas torres fantásticas, como las modalidades proyectivas de su “torpe” y arcano montaje en el espacio, resultan -sorprendentemente pero con total evidencia- derivadas del mismo repertorio de primitivos, de la pintura del Trecento toscano. (...) Uniones angulosas de escorzos superpuestos y orientados de distinta manera, típicos de la visión pre-perspectivista toscana

todavía no coordinada en la unidad del punto de vista"<sup>172</sup>.

También las reflexiones de Ester Cohen ayudan a esclarecer el modo de aparecer la perspectiva en la serie de las Plazas italianas de Chiriquianas:

"E l'illusionismo si rafforza attuando una serie di deviazioni all'interno delle stesse regole prospettiche. Così, ad esempio, in alcune "piazze d'Italia" (...) De Chirico fonde due prospettive diverse, apparentemente incompatibili. Ad una prospettiva frontale, in cui le ortogonali convergono in un unico punto di fuga, de Chirico dipinge accanto una costruzione di tipo diverso che rimanda ad un altro punto di fuga non corrispondente al primo, così da negare il fuoco unico. L'occhio di chi si trova di fronte a quelle immagini non riesce a fissare la visione; un senso di disagio quasi inquietante sprigiona dalla quiete di quelle rappresentazioni"<sup>173</sup>.

Correspondería al uso de la perspectiva trecentista la habilitación de zonas de descentramiento anacrónico en las que se impone una nada que clama y revuelve el ser<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida. Op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>173</sup> COHEN, E.: "Prospettive, spazio e realtà nella pittura del primo de Chirico": en: VV.AA.: *La pittura metafisica. Op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>174</sup> "Se vale de una perspectiva "a-perspectiva", de matriz *trecentesca*, concebida como un instrumento afectivo, para sugerir territorios precarios. Las geometrías están forzadas por contrastes ópticos, por superficies curvadas, por vuelcos, por aplastamientos, por disminuciones, por rotaciones, entre movimientos internos a los sólidos volumétricos representados y torsiones de los ángulos, con una "ambigüedad gestáltica" explícita. De esta manera, en el interior de las plazas de Italia, se obtienen efectos enajenantes. Se devuelve

Correspondería a la perspectiva de geometría inexacta el habilitar zonas en las que se muestre la sincronía entre la imposibilidad de la muerte y la posibilidad de la presencia. El espacio será, desde entonces, un anacronismo respecto a la presencia cronológica. Según Alain Jouffroy:

“Ogni notte è anacronistica e il più chiaro di tutti gli anacronismi è la morte. Il balzo della morte. Nubi notturne, attraversate dai lampi della musica dechirichiana come per l'avvertimento di qualcosa che un giorno deve accadere”<sup>175</sup>.

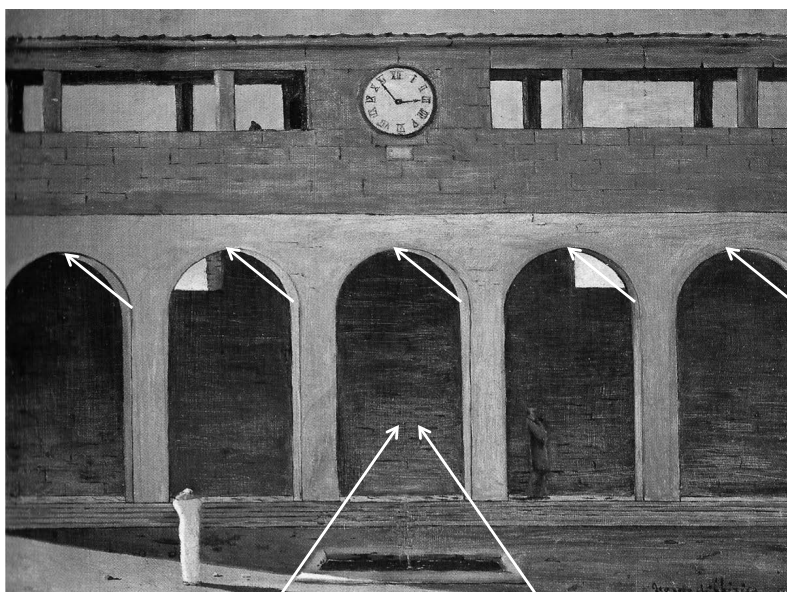
Si observamos con detenimiento *El enigma de la hora*, estamos en disposición de preguntarnos: ¿no es, respecto a las leyes tradicionales de la perspectiva lineal, incorrecta la situación de la fuente en relación con la arcada romana<sup>176</sup>?

---

*otra cara al mundo*”. TRIONE, V.: “El Novecento de Giorgio de Chirico”, en: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>175</sup> JOUFFROY, A.: “La metafísica de Giorgio de Chirico”, en: *Op. cit.*, p. 83.

<sup>176</sup> “Il tempo è definito da Platone, come l’armonia, nel *Timeo*. Le proporzioni armoniche (auree) e la geometria dei solidi disegnano il “cuore” della metafísica occidentale (...) Il tempo è “l’immagine mobile dell’eternità” il cui corpo è la sfera; il suo moto circolare è il più simile all’intelligenza umana, al pensiero (...) Il dipinto è un paradigma armonico intorno all’elemento che risolve i poliedrici platonici, il pentagono. (...) La cuspide del pentagono cade sopra l’orologio che risulta tagliato a metà dalla linea mediana del quadro, in asse con il getto della fontana (...). Il centro geometrico del quadro, invece, cade al mezzo del piano d’imposta dell’intradosso dell’arco centrale, sulla stessa linea che unisce le due finestre interne. L’esatta indicazione del centro e le funzioni iconologiche incolonnate una sopra l’altra danno una decisa axialità prospettica. Visto che il centro del dipinto cade su un’asse ben individuato, sembra una prospettiva albertiana. Ma attenzione. Mentre su questo centro dovrebbero convergere tutte le rette di profondità, esso invece è il punto rispetto al quale si leggono le indipendenze di “altre” convergenze. Una simmetria prospettica albertiana ed eventi ottici differenti sussistono. Di fronte a noi sono due logiche che devono essere scisse per essere individuate, ma sono la logica binaria alla quale de Chirico ci sta abituando”. DE SANNA, J.: “Matematiche Metafisiche”, en: VV.AA.: *METAFISICA. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. N° 3, 4, Casa editrice Le Lettere, Firenze, 2004, pp. 30-32.



*Esquema acerca de la falta de correspondencia entre las líneas de fuga de la perspectiva de la fachada y las líneas de fuga de la fuente central*

La perspectiva en esta obra no dispone un sistema de infinitud, pues la mirada choca con el espacio liso del muro, que parece funcionar como límite del tiempo de la trascendencia. El espacio ilimitado posterior aparece cortado, y el límite se nos impone con la fuerza de una ley. La totalidad choca con el límite, lo que produce la apertura de un *espacio-del-aquí* en un tiempo que nada tiene que ver con lo trascendente. Estamos ante un tiempo que se hace tiempo y que en el espacio de la obra es espaciarse del tiempo, igual que el océano abre, en sus grandes cantidades de masa, sitio para las corrientes subterráneas. Como una corriente de tiempo del *espacio-del-aquí* Cronos ha perdido cualquier parentesco genealógico. Es pura inmanencia y entrecruzamiento loco de devenires y zonas temporales que se abren, por su centro, a otras zonas. Así sucederá en muchas otras pinturas de la época metafísica dechiriquiana, en las que la ausencia de perspectiva lineal euclídea o la introducción de incongruencias en las líneas compositivas presentan el espacio como conjunto mal ensamblado de pequeñas pantallas donde no puede continuar

una temporalidad cronológica del infinito trascendente. Quizá uno de los ejemplos más claros en cuanto a una comprensión no euclídea del espacio sea *La Melancolía de la partida*, de 1914, que incluimos como mera ilustración de los contenidos conceptuales que estamos exponiendo<sup>177</sup>.

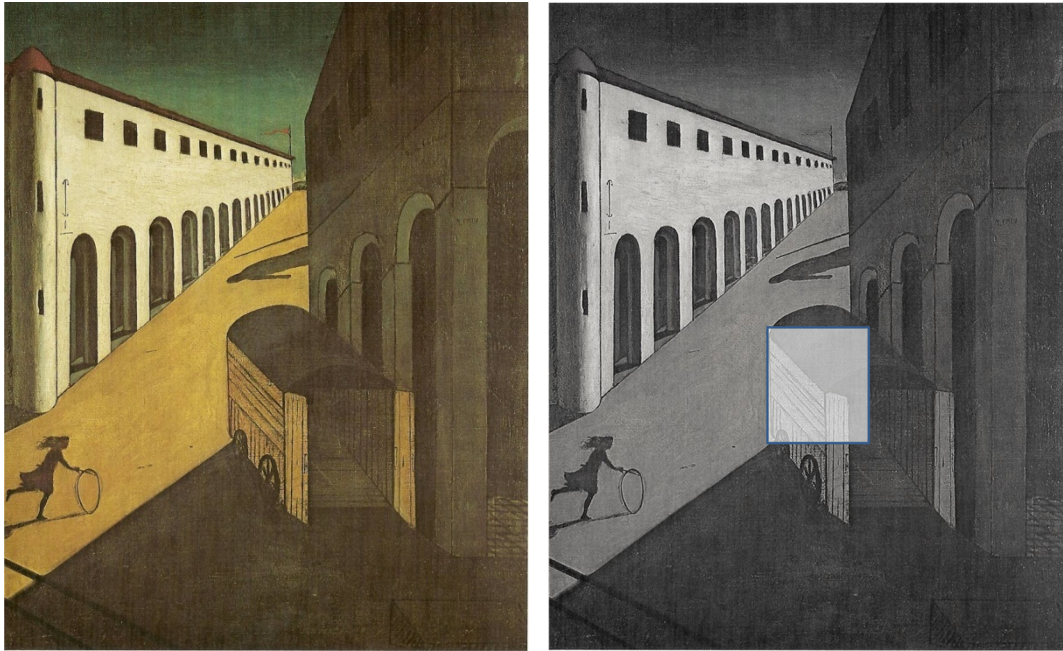


*La melancolía de la partida*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

Límite, por tanto, que crea un *espacio-del-aquí*, un *tiempo-del-aquí-y-ahora*. Son muchas las obras en las que se muestran estos errores de especialización perspectílica del espacio, pero quizá *Misterio y melancolía de una calle* (1914) muestre aún de modo más patente incluso que *La melancolía de la partida* las rupturas producidas en la generación del espacio perspectívico tradicional. En *Misterio y Melancolía de una calle* aparecen de modo claro las incorrecciones respecto a la perspectiva central euclídea.

---

<sup>177</sup> Según Robert Hughes: "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. En su obra maestra arquitectónica, *La melancolía de la partida*, 1914, no hay un punto de fuga sino seis, y ninguno es correcto". MÉNDEZ BAIGES, M. T.: *Op. cit.*, p. 152.



*Misterio y melancolía de una calle /  
Esquema que marca la zona de discontinuidad del espacio.*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

En ella observamos dos arquitecturas con sus respectivas arcadas proyectadas en profundidad, una sombra que se proyecta sobre el suelo de la calle y una niña que corre girando un aro hacia el punto de fuga de la composición. Sin embargo, al mirar la obra con detenimiento observamos que las perspectivas no coinciden, y que la zona a la que se dirige la niña no tiene lugar dentro de la continuidad espacial de la obra<sup>178</sup>. Sucede del mismo modo que en algunas de las obras de Faulkner, en donde se presentan los acontecimientos desde diferentes perspectivas por los

---

<sup>178</sup> "Mistero e malinconia di una strada (1914). Il tema qui è portato alla strema rarefazione. L'unità prospettica viene abbandonata, le facciate corrono da diversi punti di vista, le loro linee sfuggendo si intersecano e rendono instabili gli edifici. La luce, contemporaneamente, assurge rigida al massimo. L'ombra del caseggiato, che abbraccia un carrozzone vuoto (da esposizioni, da circo o per il trasporto di mobili?), e l'ombra di una statua fuori scena incombono minacciose sulla corsa di una bambina che traversa il quadro giocando col cerchio. Vista così, in controluce, la bambina, con i capelli fluenti e l'abito che svolazza, sembra essa stessa un'ombra, un buio profilo". SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, pp. 7-8.

personajes, pero en las que jamás confluimos a un punto que fundamente con total inteligibilidad lo que sucede o ha sucedido. Sus novelas des-centradas desde el punto de vista de una inteligibilidad mono-focal y mono-narrativa crean un punto ciego en el pensamiento, quizá el des-fundamento que se sobre-inscribe en cada evento como presagio trágico. Si en el *Ruido y la Furia*<sup>179</sup> Faulkner utiliza cuatro voces narrativas o cuatro perspectivas<sup>180</sup> para contar la tragedia de la familia Compson o en *Mientras agonizo*<sup>181</sup> son varias voces las que cuentan los pensamientos de la familia Bundren, haciendo que sea nuestro pensamiento el que unifique la diversidad de los relatos (y, en ocasiones, permaneciendo tal diversidad incomprensible para el lector), en De Chirico las perspectivas múltiples utilizadas desembocan en un fondo no unitario, en un punto ciego desde el que toda la composición se muestra como espacialmente ininteligible, no susceptible de ser construida, hilada o hilvanada por el pensamiento. Tanto en De Chirico como en Faulkner, el punto oscuro de no confluencia de los relatos-perspectivas hace posible la aparición del sentimiento del tiempo de la tragedia.

Así pues, no existe un punto de fuga que unifique los diferentes planos, sino un desajuste que hace pensar en una ruptura de la continuidad. Parecería, como ha señalado Schiebler que la niña corre hacia un espacio que la velocidad de la luz hubiera vuelto plano, en el que el

---

<sup>179</sup> FAULKNER, W.: *El ruido y la furia*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

<sup>180</sup> "La rebelión contra la perspectiva tradicional que había prevalecido en la pintura europea desde el Renacimiento produjo las intersecciones del tiempo y del espacio, típicas del cubismo: el rostro que Picasso presenta simultáneamente de frente y de perfil. Podemos encontrar un equivalente de ese cambio revolucionario en la dislocación de la secuencia temporal en la narrativa: el ejemplo más destacado es *The Sound and the Fury* de William Faulkner. En 1939 Sartre saludó en la novela de Faulkner la introducción de la cuarta dimensión en la literatura". PRAZ, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Op. cit., pp. 201-202.

<sup>181</sup> FAULKNER, W.: *Mientras agonizo*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.

tiempo lineal hubiera cesado de transcurrir<sup>182</sup>. Sucede, de algún modo, como en la obra de Hans-Peter Feldmann *Two girls with shadow*, de 1999, en la que una de las figuras se convierte en un negativo recortado en el plano de la fotografía.



*Two girls with shadow*  
Hans-Peter Feldmann  
(1999)

Tanto la niña pintada por el artista griego como la niña de la fotografía del artista alemán emprenden movimientos hacia zonas de discontinuidad, hacia negativos de la presencia, hacia ausencias en donde no es posible hallar el tiempo o el espacio pensado como ser. No existe, en ninguna de las dos imágenes, una zona que se esclarezca para la presencia, sino más bien inquietud por aquello que no puede verse. La niña de *Misterio y Melancolía de una calle* se

---

<sup>182</sup> "È questo che anticipa la teoria della relatività: per chi viaggia alla velocità della luce, il mondo apparirà nella direzione del movimento e veramente sarà altrettanto piatto come un quadro di Giorgio de Chirico; il tempo in questo mondo cesserà di trascorrere". SCHIEBLER, R.: "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività", en: VV.AA.: *METAFISICA. Quaderni della Fondazione giorgio e Isa de Chirico*. N° 1-2, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2002, pp. 200-201.



dirige hacia ese desajuste, hacia esa pantalla plana del límite que se configura como una fractura en la red de la presencia. Quizá De Chirico esté queriendo decirnos que el tiempo del juego (la niña) sólo es posible en el abismo de la temporalidad. Es precisamente la alocronía lo que configura la obra, aquello que puede definirse como ignoto, lejano, lo que queda fuera, aquello que nunca va a presentarse, ese desconocimiento y esa ceguera<sup>183</sup>. Sucede algo similar en la serie *Perspective Correction*, en la que el artista conceptual holandés Jan Dibbets sitúa en un espacio definido por la perspectiva euclídea un cuadrado que juega con la percepción correcta de dicho espacio.



*My Studio I, 1: Square on Wall*  
(de la serie *Perspective Correction*)  
Jan Dibbets  
(1969)

El cuadrado nos produce la sensación de no pertenecer al espacio. Parece flotar en él, creando una extraña ilusión

---

<sup>183</sup> “En *Misterio y melancolía de una calle*, la silueta de una niña que corre empujando un aro -imagen palpitante de la vida- está como embebida por el vertiginoso y oprimente cinismo perspectivista hacia un remoto punto del horizonte; en el límite de la pista de luz que está atravesando se proyecta la sombra de una figura que está como al acecho, tal vez una estatua: es lo ignoto amenazador, el verdadero protagonista”. CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida*. Op. cit., p. 372.

de planitud<sup>184</sup>. Es esa ilusión de incorporealidad que funciona como despredimiento autónomo de un cuadrado plano respecto al espacio euclideo lo que hace que nos separemos del tiempo cronológico. Algo incorporeal (ya sea ausencia, agujero en el ser o reconocimiento del límite) se desliga de los cuerpos, o lo que es lo mismo, un espacio vacío se desprende y cobra autonomía respecto al espacio de la Modernidad. Una sombra de inexistencia se desliza sobre la plataforma del ser:

"Desde el punto de vista de la historia del arte, esta situación evoca el famoso cuadrado negro que Malevich destiló como última forma de reducción para el mundo de la imagen. Esta cosa sin forma pintada de negro es el telón de fondo de todo lo psíquico. Dicho en otras palabras, el alma que realiza experimentos consigo misma, que se descompone hasta llegar a sus últimas partículas, se descubre a sí misma como una nada realmente existente, una especie de monocromía, una superficie indiferente... la superficie en sí, la página vacía en el libro interior. Ese fondo oscuro puede ser redondo (...), puede ser cuadrado, triangular, puede tener tantos lados como se quiera, o carecer completamente de forma. El punto decisivo radica en que esta

---

<sup>184</sup> "En esta serie de obras producidas en varios lugares, Dibbets usó dispositivos para negar la base de nuestra aceptación de la ilusión de la perspectiva en la representación pictórica. Así, dibujó o construyó con distintos medios una forma geométrica en cada lugar. No obstante, la documentación fotográfica hace que cada forma geométrica no parezca formar parte del entorno fotografiado, sino estar superpuesta a éste. Parece "real" con respecto al plano llano de la fotografía. Por tanto, la "corrección crea un nivel superior de ilusión que niega la ilusión original de tridimensionalidad". OSBORNE, P.: *Arte conceptual*. Phaidon Press Limited, London, 2006, p. 108.

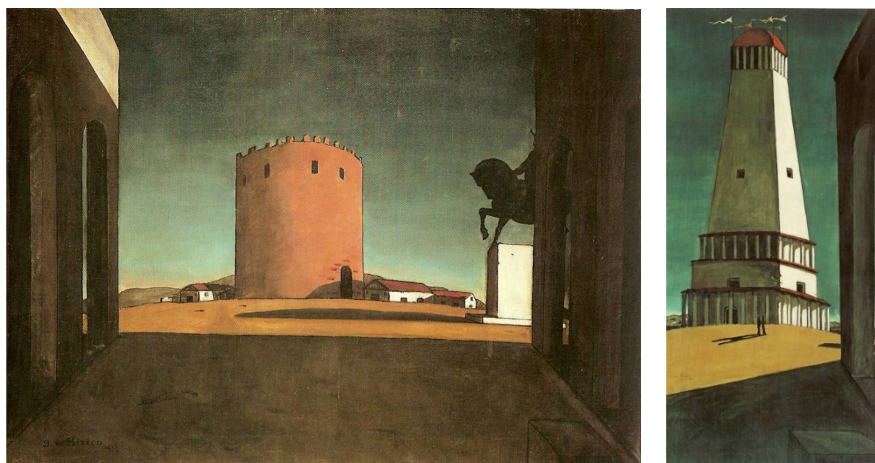
monocromía interior no muestra *nada*, es una pantalla vacía"<sup>185</sup>.

Cuando observamos las incongruencias del presente y la presencia no podemos dejar de mencionar la puesta en marcha de lo sublime posmoderno en el arte metafísico. Si bien es cierto que algunos autores como Kant, Burke y sobre todo Schopenhauer han descrito lo sublime de los grandes espacios como una privación que hace reponerse al conocimiento por encima de la voluntad<sup>186</sup>, creemos que en el caso de De Chirico la aparición de lo sublime no se debe tanto a la recreación de los grandes espacios y volúmenes definidos como sublime matemático, observable en pinturas como *La torre rosa* (1913) o *La nostalgia del infinito* (1912), sino a otras tonalidades de pensamiento que se acercan a la apertura de nuevas vías dentro de la metafísica de la presencia.

---

<sup>185</sup> SLOTERDIJK, P.: *Experimentos con uno mismo. Op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>186</sup> "Trasladémonos a un paraje solitario con un amplio horizonte bajo un cielo totalmente despejado de nubes, donde los árboles y las plantas no son movidos por el aire, no hay animales ni hombres, ni tan siquiera corre el agua y reina la calma más absoluta; semejante entorno es como una llamada al recogimiento, a la contemplación despojada de todo querer y su indigencia; pero esto confiere ya a un entorno semejante, simplemente solitario y apacible, un viso de lo sublime. Pues como a la voluntad menesterosa de un continuo anhelar y conseguir no se le brinda objeto alguno, ni propicio ni desfavorable, sólo resta el estado de la pura contemplación y quien no sea susceptible a ella pagará con humillante denigración el precio del vacío de la voluntad desocupada y el tormento del tedio. Este paraje proporciona una medida de nuestro propio valor intelectual, para el cual supone un buen criterio el grado de nuestra aptitud para soportar o amar la soledad. (...) Este es el género | de lo sublime que ha hecho célebre el espectáculo de las inmesas praderas del interior de América del norte. (...) Pero si ahora despojamos a ese paraje también de plantas y sólo le permitimos mostrar áridas rocas, entonces la voluntad se verá francamente angustiada por la total ausencia de lo orgánicamente necesario a nuestra subsistencia: este paraje yermo adquiere un temible carácter; nuestra disposición de ánimo se vuelve más trágica; la elevación al conocer puro se da con una resuelta emancipación del interés de la voluntad y al perseverar en el estado del conocer puro, el sentimiento de lo sublime se pondrá claramente de relieve". SCHOPENHAUER, A.: *Op. cit.*, pp. 295-296.



*La torre roja / La nostalgia del infinito*  
Giorgio de Chirico  
(1913 y 1912 respectivamente)

Desde nuestro punto de vista, lo sublime dechiriquiano tiene que ver más con la inadecuación de la ausencia en el seno de la presencia (Kant<sup>187</sup>, Schopenhauer<sup>188</sup> y Lyotard<sup>189</sup>).

<sup>187</sup> "En lugar de esto, aquello que, sin sutilezas, meramente en la aprehensión, provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime (según la forma ciertamente de manera contraria al fin e impropia para nuestro discernimiento) puede aparecer inadecuado para nuestra capacidad de exhibición y, por así decirlo, hacer violencia a la imaginación, pero sin embargo, justo por ello, se juzgará como tanto más sublime. (...) Sólo podemos decir que el objeto es adecuado para exhibir una sublimidad que puede encontrarse en el ánimo. Pues lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón: las cuales se hacen sentir y se hacen presentes en el ánimo, a pesar de la imposibilidad de exhibirlas adecuadamente, precisamente por esta inadecuabilidad que cabe exhibir sensiblemente". KANT, I.: *Crítica del discernimiento*. Machado Libros, Madrid, 2003, pp. 200-201.

<sup>188</sup> "Cuando nos perdemos en la consideración del infinito tamaño del mundo en el espacio y el tiempo, meditamos sobre los siglos pasados y los venideros, o también cuando el cielo nocturno nos pone ante los ojos innumerables mundos efectivos y la inconmensurabilidad del mundo penetra en la consciencia, nos sentimos a nosotros mismos empequeñecidos hasta la nada, nos sentimos en cuanto individuo, en cuanto cuerpo vivo, en cuanto fugaz manifestación de la voluntad, como una gota en el océano deshaciéndonos vertiginosamente en la nada. Pero al mismo tiempo frente al espectro de nuestra propia futilidad, frente a esa mendaz imposibilidad, se eleva la consciencia inmediata de que todos esos mundos sólo existen en nuestra representación, en cuanto modificaciones del eterno sujeto del conocer puro con que nos encontramos tan pronto como olvidamos la individualidad, sujeto que es el necesario e indispensable portador de todos esos mundos y de todos esos tiempos". SCHOPENHAUER, A.: *Op. cit.*, p. 297.

<sup>189</sup> "Partiremos de la obra de Lyotard y de su concepción de lo sublime. A través de Newman, Lyotard piensa el presente, el "ahora" no como instante presente conocido, sino como un tiempo desconocido asociándolo a la idea de lo sublime, como aquello que es

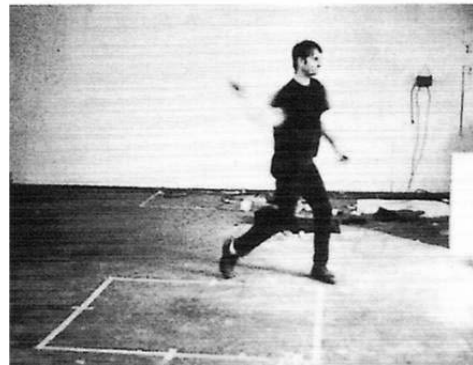
Igual que la corrección de Jan Dibbets crea un cuadrado que flota porque ha perdido su fundamento en el espacio visual, así las incorrecciones en la perspectiva crean zonas en las que se pone de manifiesto una falta de correspondencia entre ellas y el espacio del ser. No hay diálogo ni acuerdo posible entre la *percepción* de lo sublime y la percepción cotidiano-banal. Es la impresentabilidad de la nada lo que hace salir fuera del tiempo cronológico, es lo informe del agujero del ser lo que lo hace emanciparse del pensamiento que concibe la forma como estructura-indicio de la presencia. Cuando observamos obras como *Misterio y melancolía de una calle*, asistimos a la comparecencia de un espacio-tiempo alternativo en el que la sublimidad de lo impresentable (el tiempo, la nada) excede infinitamente las coordenadas euclideas, fracturadas por la discontinuidad de esa imposibilidad en un espacio de posibilidades.

Y es en este punto donde introduciremos una variable que transforma cualitativamente nuestro relato. Siguiendo las posibles connotaciones y las relaciones intertextuales de la arquitectura telón dechiriquiana y otras obras, nos es inevitable recordar una acción que el artista estadounidense Bruce Nauman realizó entre 1967 y 1968, denominada *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*. La performance consistió en arrojar

---

impresentable, como aquello que no se puede presentar. Escribe Lyotard: "Este sentimiento contradictorio, placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión, fue bautizado o rebautizado, entre los siglos XVII y XVIII europeos, con el nombre de sublime". Pensemos en lo sublime kantiano, como "la idea de un absoluto, que sólo puede ser pensada y quedar sin intuición sensible, como una idea de la razón. La facultad de presentación, la imaginación, no logra suministrar una representación conveniente de esta Idea". O pensemos en lo sublime descrito por Burke, cuando lo vincula al terror a ciertas privaciones (luz, compañía, lenguaje, objetos, vida), concluyendo que nos aterroriza que no suceda nada". FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia", en VV.AA.: *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Congreso europeo de estética*. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, 2012, p. 253.

pelotas de goma contra las paredes de su estudio, intentando, con ello, activar ritmos tanto visuales como auditivos a través del movimiento y el sonido del rebotar de las pelotas<sup>190</sup>.



*Bouncing Two Balls between the Floor  
and Ceiling with Changing Rhythms*

Bruce Nauman  
(1967-1968)

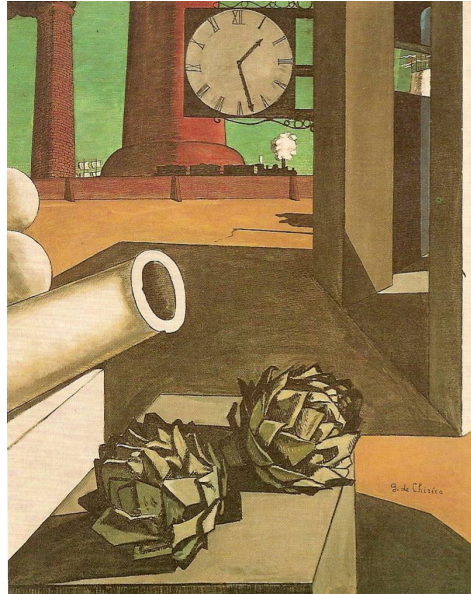
Las paredes del estudio de Nauman sirvieron, entonces, como límite para la generación y desarrollo de la obra. Las pelotas chocaban contra el límite y devolvían el sonido extenuado de su impacto. Al igual que Nauman, De Chirico devuelve desde el límite su pintura como pintura de un tiempo inmanente, tiempo del límite que no puede controlar lo generado. Tanto para Nauman como para el artista griego, todo crear y todo pensar no hallan su fundamento en la

---

<sup>190</sup> "En esta obra intentaba crear un ritmo con dos pelotas que lanzaba alternativamente contra el suelo y el techo, una o varias veces, y que recogía tras unos cuantos rebotes. Vio que no podía controlar el juego y se sintió frustrado". OSBORNE, P.: *Op. cit.*, p. 74.

generación subjetiva, sino en la apertura del sujeto hacia su propia desaparición. El tiempo, encerrado en el plano de inmanencia del mundo limitado, surge por el centro, abriendo caminos, ecos, sincronías, diálogos, entrecruzamientos y transversalidades de sentido. Pero, a pesar de tender de modo inexcusable hacia una poética de las a-subjetividades, Nauman declaró sentirse frustrado al no poder controlar las resonancias sónicas del ruido de los impactos. Comprobamos, entonces, que el creador estadounidense no pudo desprenderse de manera absoluta del apego y la subjetividad del artista creador respecto a su obra. ¿Qué es, entonces, aquello que diferencia el límite naumaniano y el límite dechiriquiano?

La obra de Bruce Nauman, en apariencia tan distinta a la personalidad de De Chirico, nos pone en disposición de pensar, dentro de toda una pragmática de la interpretación, las obras del pintor que nos ocupa bajo una perspectiva que, sin descender ningún peldaño hacia la objetividad-esencia de las cosas, crea un nuevo modo de pensar respecto a ellas. Nos volvemos ahora hacia la voz, hacia el sonido, hacia el lenguaje y hacia su eco, en lo que viene a ser otra crítica radical del artista a la temporalidad metafísica de la presencia. Y para ello, centraremos nuestro interés en una obra de 1914, titulada *La conquista del filósofo*.



*La conquista del filósofo*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

En ella aparecen elementos descontextualizados reunidos en un espacio perspectívico quebrado. El espectador puede encontrar dos alcachofas, un cañón, un reloj, un tren que vemos partir tras un muro de ladrillo, elementos arquitectónicos como columnas clásicas, volúmenes de marcadas líneas que se fugan hacia el horizonte provocando la sensación de profundidad espacial tan propia de las obras de su autor, elementos, todos ellos, de mundos ajenos que se confrontan en la absurdidad de su convivencia. Pero la temporalidad que queremos mostrar se desarrolla en otro lugar de la escenografía. Retornemos un momento a la obra que analizábamos anteriormente, *El enigma de la hora*. En ella la arquitectura telón era límite del tiempo-aquí. Pensemos entonces, tras el análisis realizado acerca de la perspectiva anómala dechiriquiana, en la voz, en cómo se propagaría la voz por un espacio heterogéneo de perspectivas múltiples.

Si pudiéramos habitar ese espacio comprobaríamos que dentro de sus límites no hay tal voz, que la voz se ha perdido, y



que, de haberla, resonaría extraña, impropia, apagada y ajena al contexto de la escena que observamos. Imaginemos ahora que nos es posible introducir la acción expresiva de Bruce Nauman en el interior de la obra de De Chirico. Aparecería el artista haciendo chocar las pelotas contra la arquitectura-telón-límite, y en el impacto el sonido tendría que propagarse de un determinado modo. Si el espacio por el que se propaga el sonido en las obras del pintor es un espacio roto en su continuidad por el límite del tiempo-aquí, el sonido tendría obligatoriamente que impactar y reverberar dentro de las paredes que delimitan dicho espacio. Se produce, entonces, el eco, fenómeno físico que juega aquí un papel de auténtico reactor de implosión del tiempo de la presencia. Debido a su importancia no podemos considerar el eco dechiriquiano sólo como fenómeno físico, sino más bien, y al mismo tiempo, como realidad tempo-conceptual.

¿Qué sucede, entonces, con la voz? Según Derrida, el pensamiento metafísico occidental construyó sus fundamentos a partir del logocentrismo de la oralidad, de la *phoné*, comprendiendo la espontaneidad de los actos de habla como prevalencia de la intuición en el sistema homogéneo de la red de la presencia. La oralidad, la voz o el soplo fenomenológico se constituye como palabra que siempre quiere ser dicha en el presente, que busca el presente para corroborar su auto-manifestación inmediata<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> "Habrá que extrañarse menos ante el esfuerzo tenaz, oblicuo y laborioso de la fenomenología para guardar la palabra, para afirmar un lazo esencial entre el logos y la *phoné*, al no ser el privilegio de la consciencia (...) más que la posibilidad de la viva voz. (...) El privilegio necesario de la *phoné* que está implicado por toda la historia de la metafísica, Husserl lo radicalizará explotando todos sus recursos con el mayor refinamiento crítico. Pues no es a la sustancia sonora o a la voz física, al cuerpo de la voz del mundo, a lo que reconocerá una afinidad de origen con el logos en general, sino a la voz fenomenológica, a la voz en su carne trascendental, al soplo, a la animación intencional que transforma el cuerpo de la palabra en carne (...). La voz fenomenológica sería esta carne espiritual que sigue

¿Qué sucede entonces con la escritura, ese medio que guarda, aparentemente, una estrecha relación con la voz y la comunicación? La escritura, comunicación mediata por excelencia, sería pensada por la metafísica de la presencia sólo como residuo de la comunicación oral, y en el mejor de los casos, como subordinación a la oralidad. Desde esta perspectiva, la escritura es mimesis fonética que en todo momento puede volverse a introducir bajo la oralidad<sup>192</sup>. Sin embargo, para Derrida la escritura se comporta como irreductible a la oralidad comunicativa del sistema de presencias; tiene que ser pensada como diferencia y emancipación diferencial de la inmediatez de la palabra<sup>193</sup>, como suplemento peligroso que fractura, a partir del signo sin remitencia, la presencia<sup>194</sup>. La escritura debe ser

---

hablando y estando presente a sí -oyéndose- en la ausencia del mundo. (...) Que el privilegio de la presencia como consciencia no pueda establecerse (...) más que por la excelencia de la voz, he ahí una evidencia que no ha ocupado jamás en la fenomenología el primer plano de la escena". DERRIDA, J.: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-textos, Valencia, 1985, pp. 52-53.

<sup>192</sup> DERRIDA, J.: *De la gramatología*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

<sup>193</sup> "Es a partir de este esquema que es preciso oír la voz. Su sistema requiere que sea inmediatamente oída por quien la emite. Produce un significante que parece no caer en el mundo, fuera de la idealidad del significado, sino permanecer cubierto, en el momento mismo en que alcanza al sistema audio-fónico del otro, en la interioridad pura de la auto-afección. No cae en la exterioridad del espacio y en lo que se llama mundo, que no es otra cosa que el afuera de la voz. En el habla llamada "viva", la exterioridad espacial del significante parece absolutamente reducida. El coloquio, pues, es una comunicación entre dos orígenes absolutos que, si es que puede arriesgarse esta fórmula, se auto-afectan recíprocamente, repitiendo como eco inmediato la auto-afección producida por el otro. Aquí, la inmediatez es el mito de la conciencia. La voz y la conciencia de voz - es decir pura y simplemente la conciencia, como presencia consigo - son el fenómeno de una auto-afección vivida como supresión de la diferencia. Este fenómeno, esta presunta supresión de la diferencia, esta reducción vivida de la opacidad del significante son el origen de lo que se llama la presencia. Está presente lo que no está sujeto al proceso de la diferencia. El presente es aquello a partir de lo cual se cree poder pensar el tiempo, cancelando la necesidad inversa: pensar el presente a partir del tiempo como diferencia". *Ibidem*, p. 210.

<sup>194</sup> "La escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. (...) Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta

entendida como documento escrito que en un futuro es recibido por los lectores en un tiempo diferente del tiempo de actividad del autor, debe ser leída no como aquello que, con continuidad, pudiera hacerse presente-voz, sino como testamento de lo ausente<sup>195</sup>, huella<sup>196</sup> y rastro dentro del sistema del presente.

Es en este punto de la interpretación donde confluyen perspectiva incongruente y voz. Si en la Pintura metafísica de De Chirico la red homogénea de la perspectiva ha quedado rota, la voz no podrá continuarse ni podrá comunicar nada<sup>197</sup>. El límite, como sucedía en la obra de Bruce Nauman, nos devuelve la voz retardada, diferida, una voz emitida desde la inhumanidad que es escuchada por nuestros oídos devenidos no humanos. Su voz, la voz de la presencia ha dejado de extenderse infinitamente en la red homogénea. El agujero del ser del bloque autoerrático nos devuelve sólo un eco. El mundo y las cosas han perdido la iniciativa de comunicarse. Han arrojado su voz definitivamente al olvido. No pueden hablar como visiones de la presencia, no pueden comunicarse sobre el medio homogéneo del presente, sino que se presentan después, fuera del centro, como des-homogeneizaciones del presente. El mundo-cosa habla

---

anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. En algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma". *Ibidem*, p. 185.

<sup>195</sup> DERRIDA, J.: "Firma, acontecimiento y contexto", en: DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp. 374-372.

<sup>196</sup> "Habría que pensar que las huellas escritas no atañen ni siquiera al orden de la *fisis* porque no están vivas". DERRIDA, J.: *La diseminación*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, p. 157.

<sup>197</sup> No deja de resultar cuanto menos curioso que De Chirico poseyera una voz nasal, esto es, mediada por otro órgano distinto de los meramente fónicos: "Mi sembra persino di sentire la sua voce nasale". CARRIERI, R.: "Giorgio de Chirico", en: CARRIERI, R.; CAVALLLO, L.: *Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito*. Editorial Galleria Medea, Milano, 1971, p. 10.

después, pero jamás *ahora*, con la voz petrificada en el lugar de la ausencia.

Podemos afirmar, por tanto, que el mundo-cosa en la Pintura metafísica de De Chirico sucede en el destiempo radical de la reverberación y el eco. Como en el mito de Eco<sup>198</sup> relatado por Ovidio, sus obras jamás pueden hablar primero ni tomar la voz como inicio de la comunicación. Su voz se escucha como un llegar demasiado tarde al presente, como un presente que ya no participa ni inaugura la puntualidad del instante donde se genera la voz. De Chirico nos introduce en la máquina de Morel creada por Bioy Casares en su relato *La invención de Morel*, máquina registradora de presencias literales que presentan en otro tiempo la repetición exacta de lo grabado. Dentro de ella

“los ecos de un suspiro hacen oír suspiros, al lado, lejanos, durante dos o tres minutos. Donde no hay eco el silencio es tan horrible como ese peso que no deja huir, en los sueños”<sup>199</sup>.

En esta máquina observamos remotos *seres-de-ausencia*, fantasmas, ecos, abandonándonos a la radicalidad del pasado-pasado, que quizá sólo se alcancen, como dice uno de

---

<sup>198</sup> Sobre el mito de Eco nos dice Ovidio: “Una ninfa vocinglera, que ni sabe callar cuando le hablan / ni hablar ella misma la primera, la resonante Eco. / Aún tenía cuerpo Eco, no sólo voz; así y todo, la charlatana / no tenía un uso de su boca distinto al que ahora tiene, de suerte / que podía repetir, de entre muchas palabras, sólo las últimas. / (...) ella, con todo, repite / el final de las frases y devuelve las palabras que ha oído. / (...) el insomnio y la pena adelgazan el cuerpo de la desdichada, / la demacración arruga su piel y todo el humor corporal se evapora / por los aires. Sólo su voz y sus huesos quedan; su voz perdura; / los huesos, dicen, adoptaron la forma de una piedra. / Desde entonces se oculta en la selva y no se la ve por los montes; / todo el mundo la oye; un sonido es lo que sobrevive de ella”. OVIDIO: *Metamorfosis*. Alianza editorial, Madrid, 2001, pp. 131-132.

<sup>199</sup> BIOY CASARES, A: *La invención de Morel*. Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 27.

los personajes de Pedro Páramo, en los caminos de la eternidad<sup>200</sup>, de una eternidad otra.

El eco como destiempo o desplazamiento de la presencia aparecerá de modo patente en los escritos del artista. Si observamos de nuevo la obra a la que anteriormente nos referíamos, *La conquista del filósofo*, comprendemos el sentido que adquiere la introducción de dos cañones como elementos protagonistas y configuradores de la iconografía. En un escrito autobiográfico De Chirico habla de la extraña sensación que le provocaba en su niñez el contemplar, a lo lejos, el disparo del cañón, y el escuchar, un instante después, el sonido de la explosión:

“Recuerdo la casa en la que vivíamos; una casa enorme y triste como un convento. El dueño se llamaba Vuros. Esta casa se levantaba en la parte más alta de la ciudad. Desde mi ventana veía lejos un cuartel de artillería. Cuando llegaba la fiesta nacional griega, una batería salía a galope tendido del patio y se dirigía hacia una colina que estaba detrás, a una cierta distancia. Una vez arriba, los hombres bajaban de los carromatos y de los caballos, disponían las piezas en fila y después disparaban las salvas. Globos blancos, como nubes caídas al suelo, rodaban un poco, se rompían y se deshacían en las laderas de la colina. Después venía

---

<sup>200</sup> "Mi madre - dije -, mi madre ya murió. - Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. (...) Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad". RULFO, J.: *Pedro Páramo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004, pp. 72-73.

la explosión y hacía vibrar ligeramente los cristales de las ventanas; el hecho de ver primero la explosión y después oírla me impresionaba mucho; más tarde supe el porqué, pero también hoy me quedo un poco impresionado cuando al mirar de lejos un cañón que dispara, veo primero el fogonazo y después oigo el ruido"<sup>201</sup>.

El destiempo, ese *jamás ahora* del tiempo, aparecerá también bajo variaciones iconográficas, donde la voz-comunicación parece quedar suspendida y donde cada entidad pictórica aparece como antes o después, siempre presencia desplazada que abre un agujero en el presente actual para deshomogeneizarlo. Las cosas diseminadas que aparecen en esta obra son, como veremos en profundidad en el siguiente subcapítulo, objetos-eco. El espectador, en lugar de considerar visibles y audibles estas piezas, podría dar inicio a una a-percepción absolutamente mediata respecto a las mismas. Debería situarse, como escribe Simone Weil refiriéndose a lo místico, como si sintiera una superficie sólida al tocarla con un bastón<sup>202</sup>. O en un plano de realidad similar a las voces de Juan Rulfo:

---

<sup>201</sup> DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Op. cit., p. 25.

<sup>202</sup> "Un apretón de manos con un amigo que vuelvo a ver después de una larga ausencia. Ni siquiera advierto si para el sentido del tacto constituye un placer o un dolor. Como el ciego siente directamente los objetos con la punta de su bastón, así siento yo directamente la presencia del amigo. Lo mismo ocurre con las circunstancias de la vida, sean las que sean, y Dios. Esto implica que nunca hay que buscar un consuelo al dolor. Porque la felicidad está más allá del dominio del consuelo y del dolor. Es percibida por otro sentido, igual que la percepción de los objetos con la punta de un bastón o de un instrumento es cosa distinta del tacto propiamente dicho. Este otro sentido se forma por el desplazamiento de la atención mediante un aprendizaje en el que participan el cuerpo y el alma entera". WEIL, S.: *La Gravedad y la Gracia*. Caparrós Editores, Madrid, 1994, pp. 42-43.

"Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. (...)Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños"<sup>203</sup>.

Así pues, el espectador tendría que dejar de mirar estas obras como bodegones del absurdo y comprenderlas como ausencias radicales que insisten, bajo un eco retornado, en desplazar el presente puntual. Podríamos, de algún modo, e interpretando el eco como un *haber-sido* que desplaza el presente, citar a Benjamin en relación al despertar del pasado radical y su cesura en la presencia:

"Hay una experiencia absolutamente única de la dialéctica. La experiencia compulsiva, drástica, que refuta toda 'progresividad' del devenir y muestra todo aparente 'desarrollo' como un vuelco dialéctico sumamente complejo, es el despertar de los sueños. [...] El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere

---

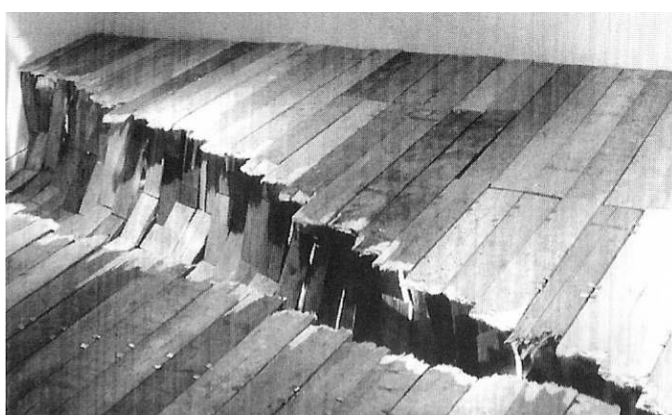
<sup>203</sup> RULFO, J.: *Op. cit.*, pp. 101-107.

ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! - Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración"<sup>204</sup>.

El eco dechiriquiano viene a ser el despertar del pasado en el presente de la voz:

"Lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. [...] Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar"<sup>205</sup>.

Por otro lado, si contemplamos las obras de De Chirico pensando en las diferencias entre voz y eco, podríamos establecer otra explicación de la perspectiva discontinua dechiriquiana.



*Souterrain*  
Rosie Leventon  
(1986)

---

<sup>204</sup> BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 394.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 394.



El tiempo que escapa a la presencia-voz ha quebrado la escenografía. Es casi obligado establecer un paralelismo entre De Chirico y la obra *Souterrain*, de la artista Rosie Leventon<sup>206</sup>. Como se observa en la imagen, el propio espacio expositivo ha quedado fracturado, inservible e inutilizable, igual que la pureza de la voz de la fenomenología (presencia)<sup>207</sup>, lo cual posibilita el evento o parpadeo del instante, de aquello que insiste detrás del tablado de madera. El espacio habla antes, después, pero jamás ahora, porque hemos desplazado la presencia y nos despedimos del espacio-tiempo de la homogeneidad para ver y tocar desde un feliz fracaso contra-ontológico (contra-tempóreo) que es catástrofe de la visión y destastre del pensar. Destruimos, con De Chirico, el espacio-tiempo y espaciamos-temporizamos el mundo para llegar a comprender, entonces, el amor a los objetos desnudos, callados, silenciosos, incommunicativos, abismados, petrificados en su

---

<sup>206</sup> "El sitio específico, la crítica institucional, la temporalidad y el sentido efímero son temas abordados por este tipo de artistas en este género". SÁNCHEZ ARGILÉS, M.: "Los límites de la instalación: una perspectiva desde el paradigma de la complejidad", en: RAMÍREZ, J.A.; CARRILLO, J., (eds): *Op. cit.*, p. 201.

<sup>207</sup> "Se apercibe uno entonces muy pronto de que la presencia del presente percibido no puede aparecer como tal más que en la medida en que *compone continuamente* con una no-presencia y una no-percepción, a saber, el recuerdo y la espera primarias (retención y protención). Estas no-percepciones no se añaden, no acompañan *eventualmente* al ahora actualmente percibido, participan *indispensablemente* y esencialmente en su posibilidad. (...) "Si ponemos ahora en relación el término de percepción con *las diferencias en las maneras de darse* que tienen los objetos temporales, *lo opuesto de la percepción* es entonces *el recuerdo primario y la espera primaria* (retención y protención), que entran aquí en escena, de manera que *percepción y no-percepción* pasan *continuamente* la una a la otra". Desde el momento en que se admite esta continuidad del ahora y del no ahora, de la percepción y de la no-percepción en la zona de originariedad común a la impresión originaria y a la retención, se acoge lo otro en la identidad consigo del *Augenblick*: la no-presencia y la inevidencia en el *parpadeo del instante*. Hay una duración del parpadeo, y ella cierra el ojo. (...) Esta relación con la no-presencia, una vez más, no viene a sorprender, rodear, incluso disimular la presencia de la impresión originaria: permite su surgimiento y su virginidad renaciente siempre. Pero destruye radicalmente toda posibilidad de identidad consigo misma en la simplicidad". DERRIDA, J.: *La voz y el fenómeno. Op. cit.*, pp. 117-119.

diferencia (¿qué podría ser el amor sino incomunicación?<sup>208</sup>).

Todo lo dicho hasta ahora acerca de la voz y del eco encierra, también, algunas connotaciones de carácter teológico. Podríamos decir que De Chirico expulsa a Dios de su espacio<sup>209</sup>. No hay en el espaciamento creado por De Chirico una teología, una acústica de la palabra o un topofonómetro para la voz<sup>210</sup>. El pintor expulsa a la metafísica de la escena y produce un espacio no teológico donde el tiempo no se organiza a partir de la representación. En él la temporalidad lineal del tiempo de la presencia no alcanza con su voz las cosas. El Dios padre no sostiene la actualidad-oralidad de la voz<sup>211</sup>. Quizá las

---

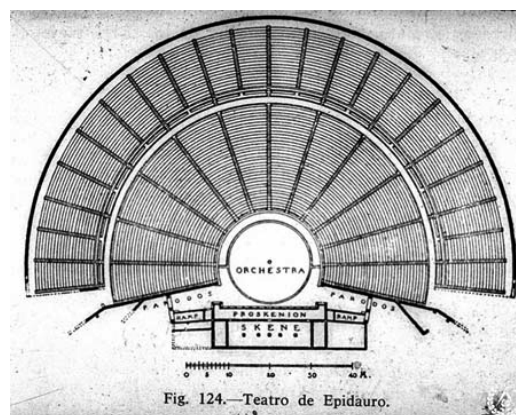
<sup>208</sup> "Pero bastaba mirar los muebles y las paredes, como revestidos de aislamiento, para convencerse de que allí no había nadie. Más aún: para convencerse de que nunca hubo nadie". BIOY CASARES, A.: *Op. cit.*, p. 55.

<sup>209</sup> "Lo divino ha sido estropeado por Dios. Es decir, por el hombre que, al dejarse separar de la Vida por Dios, al dejarse usurpar su propio nacimiento, se hizo hombre mancillando la divinidad de lo divino (...) La restauración de la crueldad divina pasa, pues, por el asesinato de Dios, es decir, ante todo, del hombre-Dios". DERRIDA, J.: "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en: DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 333-334.

<sup>210</sup> "El teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena. (...) Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o más bien produce un espacio no-teológico. La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de representantes, directores o actores, intérpretes sometidos (...) Esclavos que interpretan, que ejecutan los designios provisionales del "amo". (...) Esta estructura general en la que cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la que lo irrepresentable del presente viviente queda disimulado o disuelto, elidido o desviado a la cadena infinita de las representaciones, esta estructura no se ha modificado jamás. (...) Y es el texto fonético, la palabra, el discurso transmitido, (...) lo que asegura el movimiento de la representación". *Ibidem*, pp. 322-323.

<sup>211</sup> "A diferencia de la escritura, el logos vivo es vivo por tener un padre vivo (...) un padre que está presente, en pie junto a él, tras

dos imágenes que introducimos a continuación clarifiquen la a-teología dechiriquiana del espacio-voz.



*Planta del teatro de Epidauros*  
Polícleto el joven  
(s. IV a. C.)



*Plaza de San Pedro (Roma)*  
G.L. Bernini  
(1656-1667)

En la primera imagen observamos la planta del teatro de Epidauros, trazada por Polícleto el joven en el siglo IV a.C. Elegimos esta construcción por ser suficientemente conocidas sus capacidades para una buena acústica. Basta leer el Capítulo octavo del Libro quinto de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio para comprender la importancia concedida a la buena dispersión de una voz que sea, en todo

---

él, en él, sosteniéndole con su rectitud, asistiéndole personalmente y en su propio nombre". DERRIDA, J.: *La diseminación*. Op. cit., p. 114.

momento, inteligible en el espacio. Llama la atención cómo el ingeniero romano pone especial énfasis en la evitación del desdoblamiento de la voz y del eco:

“En efecto, debe tenerse muy en cuenta el lugar que se elija, donde se despliegue la voz suavemente y no sea obstaculizada por algún elemento, haciéndose incomprendible. Hay diversos lugares que, de modo natural, obstaculizan las vibraciones de la voz -disonantes-, provocando un falso eco, que los griegos llaman *catechountes*; o bien lugares que reproducen por el eco los sonidos -circunsonantes-, que los griegos denominan *periechountes*; o bien lugares con resonancias -resonantes-, en griego *antechountes*, y también hay otros lugares donde retumba la voz -consonantes- de nombre *synechountes*. Los disonantes son lugares en los que la voz primera, al elevarse, choca con cuerpos sólidos superiores, es rechazada y desciende impidiendo la elevación de las voces siguientes; los circunsonantes son lugares en los que la voz, al esparcirse por todas partes, apaga sus sonidos intermedios y va desapareciendo sin marcar las determinaciones, ofreciendo un significado muy incierto; los resonantes son lugares en los que la voz, al chocar con un elemento sólido, elevándose, se articula erróneamente, produciendo al oído un doble sonido; en los lugares consonantes la voz, potenciada por las partes inferiores va

elevándose con mayor volumen y llega al oído con un significado muy nítido”<sup>212</sup>.

La segunda imagen corresponde a la Plaza de San Pedro en el Vaticano, obra de Bernini, construida entre 1656 y 1667. De algún modo, la plaza se articula como un espacio semejante al descrito por Vitruvio, en el que parece primar el interés por la comunicación. Es un espacio para ser escuchado. Sin embargo, ni el espacio de la continuidad-acústica del teatro clásico ni la centralidad del espacio religioso (teológico), ambos espacios de sostenimiento de la presencia, *espacios-para-la-oralidad* y de la metafísica del logos, de la voz fenomenológica<sup>213</sup> y que refutan el

---

<sup>212</sup> VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 211.

<sup>213</sup> “Para comprender bien en qué reside el poder de la voz y en qué la metafísica, la filosofía, la determinación del ser como presencia, (...) para comprender bien la unidad de la *techné* y de la *phoné*, hay que pensar la objetividad del objeto. El objeto ideal es el más objetivo de los objetos; independientemente del *hic et nunc* de los acontecimientos y de los actos de la subjetividad empírica que lo enfoca, puede ser repetido hasta el infinito aun permaneciendo el mismo. Como su presencia a la intuición, su estar-ante la mirada no depende esencialmente de ninguna síntesis mundana o empírica, la restitución de su sentido en la forma de la presencia llega a ser una posibilidad universal e ilimitada. Pero como su ser-ideal *no es nada* fuera del mundo, debe ser constituido, repetido y expresado en un médium que no encente la presencia y la presencia a sí de los actos que lo enfocan: un médium que preserve a la vez la *presencia del objeto* ante la intuición y la *presencia a sí*, la proximidad absoluta de los actos a ellos mismos. Como la idealidad del objeto no es más que su ser-para una consciencia no empírica, aquella no puede ser expresada más que en un elemento cuya fenomenalidad no tenga la forma de la mundanidad. *La voz es el nombre de ese elemento. La voz se oye.* Los signos fónicos (...) son “oídos” por el sujeto que los profiere en la proximidad absoluta de su presente. El sujeto no tiene que pasar fuera de sí para estar inmediatamente afectado por su actividad de expresión. Mis palabras están “vivas” porque parecen no abandonarme: no caer fuera de mí, fuera de mi soplo, en un alejamiento visible; no dejar de pertenecerme, de estar a mi disposición, “sin accesorio”. Así, en todo caso, se da el fenómeno de la voz, la voz fenomenológica. (...) Cuando hablo, pertenece a la esencia fenomenológica de esta operación que *me oiga en el tiempo* en que hablo. (...) Esta presencia a sí del acto animador en la espiritualidad transparente de lo que anima, esta intimidad de la vida con ella misma, lo que ha hecho siempre decir que el habla está viva, todo esto supone, pues, que el sujeto hablante se oiga en el presente”. DERRIDA, J.: *La voz y el fenómeno*. Op. cit., pp. 133-135.

signo como desmembramiento de la unidad del presente<sup>214</sup>, en ambos espacios, decimos, no se escapa al exterminio de la escena, al exterminio del tiempo de la finitud o del tiempo-inmanencia<sup>215</sup>.

No hay, en el escenario creado por De Chirico, una escena, sino una contra-escena. Las cosas, los objetos, no se definen por extensiones o por teledirecciones de un Dios trascendente, sino por intensidades de inmanencia. En la contra-escena dechiriquiana la voz no subsiste a las cosas, no hay texto ni ley que hable desde el infinito de un espacio acústico-perspectívico tradicional. Más acá de ese *espacio-para-la-voz*, más acá de la escena de la representación / presencia, existe (~~existe~~)<sup>216</sup> un espacio de la diferencia, un espacio que ya no es presente ni pasado-presente, sino pasado absoluto, radical, testamento del autor desligado de la presencia<sup>217</sup>, testamento del

---

<sup>214</sup> "Entiéndase bien, este concepto de *presencia* no comporta solamente el enigma del aparecer de un ente en la proximidad absoluta a sí mismo, designa también la esencia temporal de esta proximidad, lo que no es como para disipar el enigma. La presencia a sí de la vivencia debe producirse en el presente como ahora. (...) La punta del instante, la identidad de la vivencia presente a sí en el mismo instante, soporta, pues, toda la carga de esta demostración. La presencia a sí debe producirse en la unidad indivisa de un presente temporal para no tener que hacerse saber nada a través de la procuración del signo". *Ibidem*, pp. 109-113.

<sup>215</sup> "Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archimanifestación de la fuerza o de la vida. Espacio cerrado, es decir, espacio producido desde dentro de sí y no ya organizado desde otro lugar ausente, una ilocalidad, una coartada o una utopía invisible". DERRIDA, J.: "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en: *Op. cit.*, pp. 325-326.

<sup>216</sup> "Del resto, quando Martin Heidegger dovette esprimere graficamente il concetto di "differenza ontologica" fra essere ed ente, per non confondere l'essere in senso originario con l'essere di un qualunque oggetto, fece ricorso alla barratura del termine "~~sein~~", indicando così l'impossibilità di dire che cosa sia l'essere non essendo appunto l'essere una cosa". FERRARI, D.: "La parola negata. Parole cancellate, strappate, illeggibili, indecifrabili", en: VV.AA.: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel'900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART*. Skira, MART, Rovereto, 2007, p. 608.

<sup>217</sup> "La escena no vendría ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de

clasicismo desprovisto de voz-prolongación<sup>218</sup>: una temporalidad sin tiempo, un tiempo que no es, sino que *es*, que se da como donación, huella, eco, crueldad y determinación de las *cosas-pasadas-absolutamente*. Dios / occidente queda aquí impedido, pues la escena de la metafísica no puede continuar ni el tiempo de la escena puede ser borrado, limpiado de diferencia<sup>219</sup>.

Si recapitulamos todo lo dicho hasta ahora acerca de la perspectiva, la voz, la escritura y el tiempo encontramos una temporalidad desorbitada del ahora cotidiano-banal, una crítica de la oralidad, una deshomogeneización de la red progresivo-comunicativa euclidiana<sup>220</sup> (aquella que sirve para ver), una puesta en duda radical de la presencia, una

---

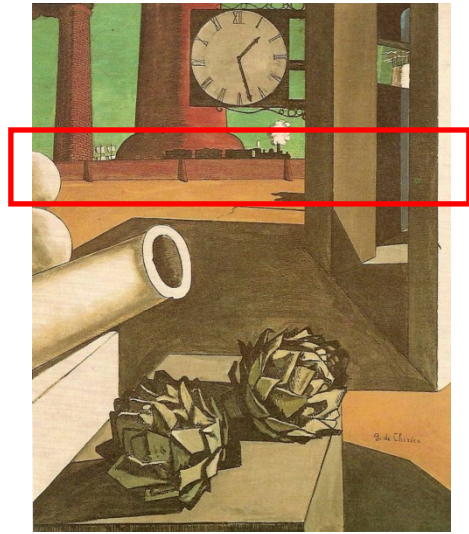
derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. (...) Aquella ni siquiera nos ofrecerá la presentación de un presente si presente significa lo que se mantiene *delante* de mí. La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. *Espaciamiento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender, en cuanto que aquel mismo lo supone en primer término y en cuanto que apela a un tiempo que no es ya el de la llamada linealidad fónica. Apelación a "una noción nueva del espacio" (...) y a "una idea particular del tiempo": Contamos con basar el teatro ante todo en el espectáculo y en el espectáculo introduciremos una nueva noción del espacio, utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esa noción vendrá a unirse una idea particular de tiempo sumada a la del movimiento"(...) "Así, el espacio teatral será utilizado no sólo en sus dimensiones y en su volumen, sino, si cabe decirlo, *en sus fosos*". DERRIDA, J.: "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en: *Op. cit.*, p. 325.

<sup>218</sup> DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*. *Op. cit.*, pp. 147-172.

<sup>219</sup> "El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto". DERRIDA, J.: "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en: *Op. cit.*, p. 327.

<sup>220</sup> "En el espacio euclidiano de la historia, el camino más rápido de un punto a otro es la línea recta, la del Progreso y de la Democracia. Pero esto sólo vale para el espacio lineal de las Luces. En el nuestro, el espacio no euclidiano de fin de siglo, una curvatura maléfica desvía invenciblemente todas las trayectorias. (...) Es el fin de la linealidad. En esta perspectiva, el futuro ya no existe. Pero si ya no hay futuro, tampoco hay fin". BAUDRILLARD, J.: *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, pp. 23-24.

suspensión de la puntualidad<sup>221</sup> y una alternatividad no lineal ni discursiva del tiempo.



*La conquista del filósofo*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

Nuestra recapitulación contiene no una clausura del espacio geométrico-proyectivo, sino la anticipación de la línea de horizonte a través del muro de ladrillo (véase *La conquista*

---

<sup>221</sup> "El concepto de la *puntualidad*, del *ahora* como *stigmé*, sea o no un presupuesto metafísico, juega ahí todavía un papel mayor. Sin duda, ningún *ahora* puede ser aislado como instante y puntualidad pura. No solamente lo reconoce Husserl ("... pertenece a la esencia de las vivencias el deber estar desplegadas de tal manera que no pueda haber jamás en ellas una fase puntual aislada", trad. Franc. pág. 65), sino que toda su descripción se adapta con una flexibilidad y una finura incomparables a las modificaciones originales de este despliegue irreductible. Este despliegue permanece, no obstante, pensado y descrito a partir de la identidad consigo del *ahora* como punto. Como "punto-fuente". La idea de presencia originaria y en general de "comienzo", el "conocimiento absoluto", el *principium* remite siempre, en la fenomenología, a este "punto-fuente". Aunque el transcurso del tiempo sea "indivisible en fragmentos que podrían existir por sí mismos, e indivisible en fases que podrían existir por sí mismas, en puntos de continuidad", los "modos de transcurrir un objeto temporal inmanente tienen un comienzo, un punto-fuente por así decirlo. Es el modo de transcurrir por el que el objeto inmanente comienza a ser. Está caracterizado como presente" (trad. Franc. pág.42). A pesar de toda la complejidad de su estructura, la temporalidad tiene un centro indesplazable, un ojo o un núcleo viviente, y es la puntualidad del *ahora* actual. La "aprehensión-de-ahora es como el núcleo respecto a una cola de cometa de retenciones" (pág. 45), y "no hay cada vez más que una fase puntual que sea presente *ahora*, mientras que las otras se le cuelgan como cola retencional". DERRIDA, J.: *La voz y el fenómeno*. *Op. cit.*, pp. 114-115.



del filósofo), el cual hace retornar la voz convertida en eco en arriesgada ausencia ajena a la presencia.

Pero, ¿ha sucedido ya todo? ¿Es suficiente, basta con la interpretación del espacio que quiebra el tiempo monológico de la metafísica de la presencia? Podríamos preguntarnos entonces: ¿qué sucede, qué ha sucedido con los objetos? En el espacio desorbitado no metafísico, ¿pueden los objetos ser señales indicativas de la presencia? ¿No han girado su sentido, no gira el tiempo en ellos para otro aparecer? En el paso atrás dechiriquiano los objetos no pueden quedar impunes. Hay algo que cambia radicalmente en ellos. La disposición de las meras cosas como bodegones del absurdo no puede ser comprendida si no es considerándolas objetos de destiempo u objetos-eco.

## **4.5.1.**

### **OBJETOS ECO.**

#### **DESPLAZAMIENTO DE LA TEMPORALIDAD DE LA PRESENCIA.**

Quizá el sinsentido del tiempo comprendido a partir del límite-muerte quede patente de un modo más esclarecedor en una serie de pinturas donde el autor confronta poéticamente elementos de ámbitos contextuales desemejantes, trasladando al espectador hacia una nueva topografía filosófica de lo insólito, en la que nos vemos obligados, casi instigados por la patencia y la corporeidad del estado onírico objetivado en la pintura, a acompañar en la apertura hacia un tiempo-otro los propios movimientos del pensar de su autor. Son muchas las obras en las que De Chirico reúne lugares de no sentido. Pero, tal vez, la pintura que, a nuestro entender, muestra con una lucidez casi aforística el estado de ánimo y la disposicionalidad que permite la

apertura alocrónica es la obra llamada *La incertidumbre del poeta*, fechada en el año 1913.



*La incertidumbre del poeta*  
Giorgio de Chirico  
(1913)

En un escenario urbano el autor presenta dos realidades diferentes en confrontación que pertenecen a ámbitos contextuales distintos: por un lado, un torso femenino clásico de mármol, y por otro, una piña abundante de frutas exóticas, en este caso un conjunto de plátanos. Podríamos analizar la reunión de estos elementos partiendo de una interpretación que tomara como base el sustrato biográfico-poético, el simbolismo y la consiguiente narración mitológica propia del pensamiento asociativo. Sin embargo, creemos que así no llegaríamos a vislumbrar nada del verdadero problema que la obra nos plantea. Desplazaríamos una y otra vez el núcleo problemático (que es aquí el problema de la temporalidad) sin permanecer en vecindad con

lo decisivo. Al margen de las interpretaciones que pretenden esclarecer y traducir el símbolo, la obra se muestra distinta ante nosotros y, con ello, también los propios elementos que la componen.

Si De Chirico "ha hecho callar a los símbolos"<sup>222</sup> debemos respetar ese silencio y no añadir nada que pueda hacerlo desaparecer. Si ha decidido estar solo, el lenguaje de las remitencias no invade, porque no puede, su soledad y su silencio a-significante<sup>223</sup>, pues no hay un establecimiento pedagógico para la soledad de los signos<sup>224</sup> (Magritte<sup>225</sup>, quizá el más surrealista de los surrealistas, aprendería la lección dechiriquiana de la imposibilidad de interpretación, con su rechazo absoluto al establecimiento de cualquier causa<sup>226</sup>, a la intencionalidad y a la búsqueda de sentido<sup>227</sup>). De Chirico ha ido más allá de la convención en tanto que se convierte en explorador de un territorio que ni Cronos ni la voz pueden alcanzar.

---

<sup>222</sup> "El mundo de de Chirico - ha escrito Wieland Schmied- está hecho sin duda alguna de símbolos; pero el elemento determinante y sensacional de su simbolismo consiste en que ese mundo está mudo, hurtándose a cualquier interpretación. De Chirico ha hecho callar a los símbolos". CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida*. *Op. cit.*, p. 397.

<sup>223</sup> "La privación del significado del signo, lo cual produce precisamente la soledad del signo, o también el signo solitario, huérfano de su propio significado. La soledad del signo es la soledad, o ausencia de significado, del mundo, de todo lo que rodea al artista". *Ibidem*, p. 399.

<sup>224</sup> "La seconda solitudine sarebbe quella dei segni; solitudine eminentemente metafisica per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica". CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>225</sup> Sobre el entusiasmo que produjo De Chirico en Magritte, véase: MEURIS, J.: *René Magritte*. Taschen, Köln, 1997, p. 34.

<sup>226</sup> "Magritte desmonta la cadena causa-efecto en la que se fundamenta nuestra lógica. Sus imágenes están, por decirlo así, atrapadas al vuelo; no es posible deducir su origen o causalidad, y mucho menos su intencionalidad". CONDOR, M.: "Magritte: misterio e incongruencia del mundo", en: CONDOR, M.; MARINI, F.: *Magritte*. Unidad Editorial, Fuenlabrada (Madrid), 2006, p. 11.

<sup>227</sup> "Dejar de lado todo intento de "interpretación", toda psico-verborrea y toda búsqueda de significados simbólicos, cosas que detestaba". *Ibidem*, p. 7.

En una primera mirada a *La incertitumbre del poeta* es fácil tomar los plátanos y el torso de mármol como objetos de presencia que el pintor hubiera yuxtapuesto componiendo la escena a la manera de un bodegón clásico. Bajo esta perspectiva, todo en la obra se constituiría como una realidad estética que podría definirse como clásica si no fuera por el poder evocador de los objetos, irreductible a los sentimientos de proporción y mesura de ánimo cultivados por el clasicismo.

Cuando miramos por primera vez esta obra observamos la claridad, la definición, la contundencia, la corporeidad, la patencia de las cosas en tanto que cosas o existencias. Nada hay más allá de la existencia del busto de mármol y de la piña de plátanos, de modo que están ante nosotros como aquello que se impone en su existencia-ahora enfáticamente, como aquello que se ubica con insistencia en el punto culminante de las cosas que nos son presentes. La definición dibujística de las líneas y de los volúmenes habla una y otra vez de la compacidad cósmica de los objetos. Los objetos parecen decirnos: "existo, existo ahora, soy presencia pura en el ahora, soy momento-culminación de la puntualidad del instante". El tiempo, desde esta particular mirada se presentaría como la petrificación del presente en el instante-ahora, presencia plena creada directamente para la visión, para el presente-óptico. No hay en los objetos un sentimiento de post-visión o de pre-visión, de *aún-no-ser* o de *haber-ya-sido*, sino de la visión plenamente realizada del *ahora-ya*.

Según esta interpretación, De Chirico tendría forzosamente que ser pensado como pintor-contemplador, hacedor de *imágenes-para-la-visión*, como aquel que muestra aquí y ahora las cosas en su efectividad para un tiempo presente.

Incluso el espacio sobre el que se ubica el busto de mármol y los plátanos parece pertenece a una tierra de la continuidad, siendo un tablado de homogeneidad que privilegia el instante del ahora sobre los instantes pasados y futuros. De algún modo, en De Chirico se cumple la total interpenetración mundano-vital entre el espacio creado y las cosas representadas: sus obras funcionan como arcos de pensamiento que engloban los encuentros y desencuentros de la realización total, espacial y volumétrica-objetual, del sistema de presencias. En un primer análisis, por tanto, todo habla el lenguaje del presente. Sus obras, objetos, bodegones y el espacio inicial de representación quieren, dicen sí y sirven obstinadamente a la temporalidad del ahora. Pero ¿no revelan estos objetos una fractura, un intersticio de indefinición, una abertura virtual alocrónica? Si todo en De Chirico es prevalencia y privilegio de la presencia, ¿cómo explicar la conmoción emanada de la obra?

Pronto nos apercibimos de que el poder de conmoción de los objetos despeja otro lugar de atención. Aquí (decimos aquí y no decimos nada) no es posible seguir considerando la temporalidad de esta pintura en el trazo interpretativo del tiempo del presente. Un sentimiento de previsión, anticipación, espera, o un sentimiento de pasado radical parece desplazar el núcleo *presentativo* de la pintura. Una conmoción o fractura desplaza la indiferencia del tiempo de la presencia hacia una temporalidad diferencial.

Por ello consideramos que todos los objetos (incluso una mínima idea de totalidad) han de pensarse en *La incertidumbre del poeta* como multiplicidades retornadas del abismo que ciegan la pintura-presencia en el absoluto-anterior. No se quiere un recorrido que abarque cada

instante y lo envuelva en una mismidad presentativa bajo el esquema presente-pasado-futuro, sino una violencia-crueldad que sea olvido de la voz, ruina de la continuidad y exterminio de los sistemas tempo-homogéneos.

Rota la red de la presencia por la que la voz circula hasta hacer-se oír en todos los confines del espacio, los objetos se presentan como mundos del aquí. El espacio no es ya una homogeneidad ni una vía plena para la comunicación. Los objetos ahora aparecen independientes en su crueldad y esquivan la metafísica de la presencia. La desorbitación del espacio gira el sentido del tiempo en las cosas y los desplaza hacia zonas de ausencia. Si reparamos en el sentimiento que nos producen el busto de mármol y la piña de plátanos, pronto sabremos que estos objetos distan mucho de estar en la juventud-ahora del presente. Más que como presencias se nos muestran pintados con la contundencia del pasado radical. Si observamos detenidamente la piña de plátanos veremos que la confección pictórica endurece y petrifica su materia. Estamos ante plátanos petrificados, frutas que pierden su utilidad para ser comidas<sup>228</sup>, su mantenimiento-presencia-utilidad como alimento. ¿Cómo se comunican entonces estos frutos con nosotros, si han perdido su cualidad-utilidad de ser-comestibles?

---

<sup>228</sup> Algo semejante escribiría Rilke acerca de los bodegones de Chardin y Cézanne: "Sus frutas no piensan en banquetes en los que serán consumidas y son ajenas al hecho de si serán o no comidas como es debido. Con Cézanne dejan absolutamente de ser comestibles, hasta tal punto han llegado a ser cosas de verdad, totalmente indestructibles en su pertinaz verdad". Citado en: DE LA RICA, Á.: "Sobre el tiempo y la pintura de naturalezas muertas en Chardin, Paul Cézanne y Morandi", en: VV.AA.: *Estudios de Historia del Arte en honor de Tomás Llorens*. Editorial Antonio Machado Libros, Madrid, 2007, p. 499.



*Esquema icónico-conceptual del objeto-eco  
Radicalización de la ausencia  
(Objetos del pasado)*

El De Chirico metafísico no dialoga con las cosas, pues estas no establecen ningún tipo de comunicación, sino un ruido indeterminado. Y por supuesto, de escuchar esa indeterminación del ruido, abandonaríamos, de antemano, toda pretensión de comprender. Alain Jouffroy relata, en uno de sus escritos, esa capacidad de De Chirico para despedirse del diálogo y para entablar una relación con las cosas sin atender a ningún fundamento de la voz que hiciera prevalecer la red homogénea y continua del sentido y de la comprensión plena:

“L’ho capito un giorno, improvvisamente, l’unica volta che avevo visto Giorgio da vicino. Era appena uscito dal ristorante “Louis Quatorze”, in Place des Victories a Parigi. Si è fermato, solo, sul bordo del marciapiede. Io ero seduto a un tavolo all’aperto del ristorante, che lui si era fatto riservare ma al quale aveva dovuto

rinunciare, secondo il maître, a causa di un venticello freddo. Il suo nome era scritto su una carta che avevo trovata piegata nel mio bicchiere. Vedevo Giorgio de Chirico di spalle, con il volto di tre quarti. Portava un abito blu scuro. Guardava la piazza, la statua equestre di Luigi XIV. Ma non si accontentava di osservarla: la ascoltava”<sup>229</sup>.

Si Jouffroy habla de la escucha dechiriquiana como sentido que va más allá de la inmediatez y la intuición, nosotros consideramos los plátanos de *La incertidumbre del poeta* cosas distintas a la presencia. Los objetos dechiriquianos, en general, abdicar de su ser: son objetos-eco, mundos-eco, objetos-piedra (una solidez del papel y una papiroflexia de piedra) que eliden su capacidad oral como *seres-para-la-tactilidad*, como *seres-de-saciedad* y como *seres-para-la-gustatividad*. El desplazamiento de la presencia por el pasado radical viene a trastocar la entidad sólida de las cosas. En este sentido, es posible relacionar los objetos dechiriquianos con una fantasmática contra-metafísica propia del filósofo francés Jean Luc Nancy:

“*Noli me tangere* -“No me toques”- evoca una prohibición de tontacto, se trate de sensualidad o de violencia, un retroceso, una huida amedrentada o púdica, pero nada que ofrezca en principio un carácter propiamente religioso o sagrado, todavía menos teológico o espiritirual, en tanto la mención de esas palabras no esté acompañada

---

<sup>229</sup> JOUFFROY, A.: “La metafísica di Giorgio de Chirico”, en: *Op. cit.*, p. 85.



de su referencia expresa al contexto en el que Juan las escribió. (...) En cierta forma, por el contrario, el cristianismo habrá sido la invención de la religión del tacto, de lo sensible, de la presencia inmediata al cuerpo y al corazón"<sup>230</sup>.

Estos plátanos que no se pueden tocar, a los que la voz de la lógica-ley (*logos*) no alcanza son objetos-eco generadores de deseo, entendido este como ausencia que espacia el presente. No podemos sino recordar las palabras de Lyotard acerca de la ausencia y del deseo, ya que nos parecen oportunas cuando pensemos en los objetos-eco dechiriquianos:

«La posibilidad del deseo significa la presencia de una ausencia, que quizá toda la sabiduría consista en escuchar esta ausencia y en permanecer junto a ella. (...) Filosofar no es desear la sabiduría, es desear el deseo. Por eso el camino (...) no conduce a ninguna parte, es un *Holzweg*, como diría Heidegger, "la pista que deja hasta la orilla del bosque la leña que el leñador recoge". Seguid esa pista: os dejará en el corazón del bosque"»<sup>231</sup>.

No podemos, entonces, hacer otra cosa que contemplar los objetos como ecos o fantasmas intocables, como reverberaciones de la visión, segunda vez o repeticiones, a partir de su carencia de origen y su nacimiento desde la

---

<sup>230</sup> NANCY, J.-L.: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Editorial Trotta, Madrid, 2006, pp. 23-26.

<sup>231</sup> LYOTARD, J.-F.: *¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias*. Op. cit., p. 95.

presencia. A este respecto, existe un episodio narrado por el artista en su biografía que puede esclarecer lo que propone nuestra interpretación. Se trata de un suceso acaecido con motivo de la muerte de su padre:

“Entonces mi hermano y yo nos quedamos con mi madre para velarlo. (...) Bajo el peso del cansancio y del dolor, mi madre y mi hermano se habían dormido y me quedé yo solo para velar a mi padre. (...) Después, de puntillas, fui a mi habitación y cogí lápiz y papel, y al volver dibujé, a la luz de las velas, el perfil de mi padre descansando en el sueño de la buena muerte”<sup>232</sup>.

No puede extrañarnos que De Chirico pintara a su padre muerto. Lo que el pintor apreciaría del cuerpo yacente sería aquello intocable que ya no comparece en la operatividad de un tiempo del presente, sino como pasado y haber sido radical. Puesto que el límite ha radicalizado el pensar-pintar, De Chirico trata el cuerpo de su padre y los objetos como cosas del des-presente, objetos-eco que vuelven a nosotros mermados en su presentarse, que se-ven-después, que se *piensa-y-pintan-después*, que llegan decapitados (busto de mármol), amputada su voz, su comunicabilidad, su ser óptico, su presencia. Objetos de des-tiempo que han regresado desde el límite-muerte como ecos de la presencia, deviniendo ecos de un pasado-piedra que ya no puede comunicarse con el presente. El que De Chirico pinte estos plátanos-eco habla de una máxima crueldad del artista para con el sistema de presencia-comunicación. Tanto en esta como en otras pinturas, el

---

<sup>232</sup> DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, p. 67.

artista no pretende comunicarnos nada desde el lugar privilegiado del presente. Su voz ha chocado con la muerte y regresa al mundo en una temporalidad radicalmente pasada. ¿Qué voz tienen estos objetos? ¿No destacan al hacer aparecer un silencio superior en su acontecer inhabitual? Su voz ya no es humana, han abdicado de la expresión y se dan como regalo alocrónico del límite.



*La conquista del filósofo (Detalle)*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

Cuando observamos los plátanos de *La incertidumbre del poeta* o las alcachofas de *La conquista del filósofo* comprobamos que existe una total y absoluta carencia de sentido. Como objetos que pertenecen al eco y al pasado, aparecen descarrilados respecto al sentido y la cronología. De poder comunicarse con nosotros, lo harían de otro modo, hablarían a través de mediaciones. Las alcachofas muestran (así interpretamos el siguiente fragmento de Félix Duque) que no hay un camino que recorrer hasta la esencia-verdad, no hay un logos que comunique su presencia desde el corazón de la presencia inmediata:

"But what is it that the philosopher has conquered? Or, what amounts to the same thing, what is the reason for the

omnipresent artichokes? They symbolize the analytical process of *amplexus* and *complexus*; explaining, that is unfolding, opening out something that was closed. So the metaphor is as simple as it is amusing. The philosopher carefully analyzes each of the artichoke's leaves, going ever deeper; proceeding from the appearance to the dense inner essence. Only that, once all the fleshy bracts have been separated, *there is nothing left inside*"<sup>233</sup>.

¿Ha existido, alguna vez la inmediatez?, podríamos preguntar junto al artista. Más bien percibimos estos objetos como signos escritos en piedra o como jeroglíficos pictóricos<sup>234</sup>, siempre inertes e inanimados, con la voz otra de lo inorgánico. Son plátanos y alcachofas petrificadas para establecer con crueldad la diferencia de naturaleza y no de grado entre presente y pasado, para hacer del pasado lo imposible, impensable e impresentable, aquello que no puede aparecer si no es abriendo y espaciando un sinsentido absoluto. El *haber-sido* de los objetos es un fue que *es*, imposibilidad de los *objeto-del-ya*, furia del sinsentido total, *objetos-de-locura* que se asemejan a los ruidos interiores que sentimos cuando el presente queda demolido en nuestro pensamiento.

Incluso, llevando más allá la dudosa objetualidad de los plátanos podríamos decir que en su configuración pre-formal no geométrica nos encontramos ante elementos informes,

---

<sup>233</sup> DUQUE, F.: "Constructions of the Spirit", en: VV.AA.: *Metaphysica*. Mondadori Electa, Milan, 2003, p. 176.

<sup>234</sup> Dirá Soffici en un artículo de 1914: "La pittura di de Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola: si potrebbe definire una scrittura di sogni". Citado en: FACCENDA, G.: *Giorgio de Chirico e un Novecento prima e dopo la Transavanguardia*. Op. cit., p. 7.

nunca adaptados a nuestro conocimiento, nunca aprehensibles en su forma y, por ello, sublimes en tanto que jamás presentables del todo<sup>235</sup>. Igual que plátanos ni alcachofas no son el ser, tampoco lo es el tiempo. Lo sublime de lo inorgánico pre-formal acabaría por hacer de los plátanos una impresentabilidad del ser como entidad manifiesta.

Pero la interpretación acerca del sinsentido y de la imposibilidad de presentación de los objetos pintados por este artista no culmina aquí. Debemos aún dejar suficientemente claro que el pensamiento y la conciencia no pueden pensar aquello que no es presencia. La totalidad del tiempo tomado como presente es el pensamiento mismo: lo demás no es pensable. Este tiempo-otro ajeno, diverso y diferente a la presencia no deriva en un tiempo de la razón, sino de la locura. Es tiempo-locura<sup>236</sup>. Y este tiempo de la locura va a serlo también de la ceguera de la razón, un tiempo que manifiesta la acción imposible de pensar, idear, ver o pintar el presente.

## 4.5.2.

### TIEMPO Y CEGUERA.

#### LA IMPOSIBILIDAD DE MIRAR EL PRESENTE.

Existe una máxima del pensador francés La Rochefoucauld que puede orientarnos y servir como inicio del apartado de la

---

<sup>235</sup> Ya hemos establecido en páginas precedentes las relaciones entre el concepto de lo sublime y el tiempo, a través de Burke, Kant, Schopenhauer y Lyotard.

<sup>236</sup> "Es el mundo visto por un "loco", por quien ha perdido la memoria y quebrado la "sucesión de los recuerdos". "La gran locura (...) es precisamente la que no aparece tal a todos"; ésta "existirá siempre y seguirá gesticulando y haciendo signos", manifestándose solamente a la "clarividencia" del Metafísico. El loco, o quien ve la gran locura, es entonces el clarividente, el poeta, el que se salta a la torera la lógica". CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida*. Op. cit., p. 146.

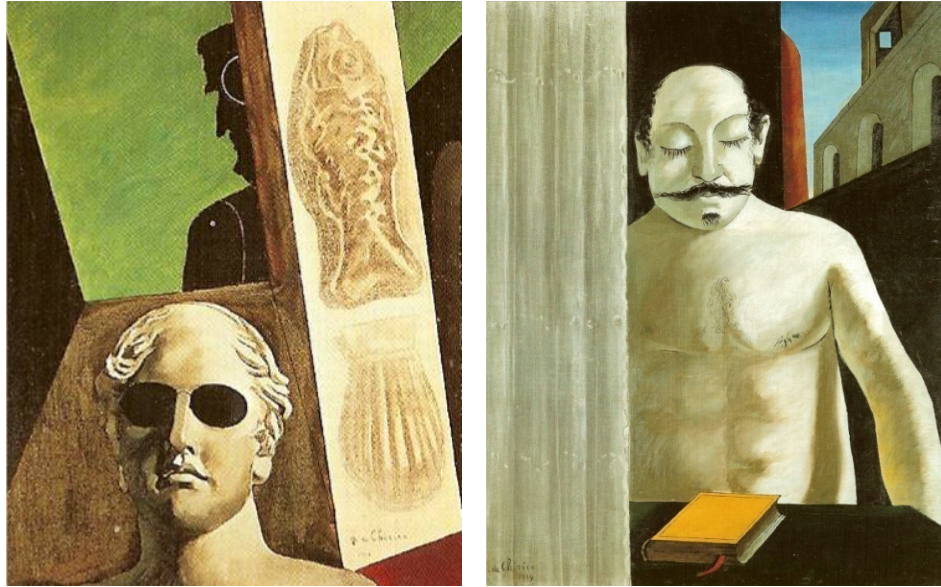
investigación que ahora tratamos. Se trata del aforismo número 26 de su libro de máximas:

“Ni el sol ni la muerte pueden ser mirados de hito en hito”<sup>237</sup>.

Nosotros añadiríamos que tampoco el acontecimiento puede ser mirado directamente a los ojos. Ni el presente pleno ni la presencia pueden ser mirados o pensados. Ya enunciábamos en capítulos anteriores las diferencias entre el *ser-ante-los-ojos* heideggeriano y el *ser-de-ceguera* dechiriquiano. También apuntábamos, de forma somera, las relaciones entre la presencia y la visión. Pues bien, ahora afirmamos que existe una correspondencia total entre el desplazamiento del presente y el acontecimiento de la ceguera, un paralelismo entre concebir el mundo como eco y pensar el presente como invidencia. Así lo muestran dos obras pintadas en 1914 y en 1915, denominadas *Retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire* y *El cerebro de un niño*.

---

<sup>237</sup> LA ROCHEFOUCAULD: *Máximas*. Akal editor, Madrid, 1984, p. 32.



*Retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire  
/ El cerebro de un niño*  
Giorgio de Chirico  
(1914 y 1915 respectivamente)

En la primera imagen que adjuntamos (*Retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire*) aparece un personaje principal con los ojos cubiertos por unas gafas de sol. En la imagen contigua (*El cerebro de un niño*<sup>238</sup>) un personaje masculino parece contemplar un libro con los ojos cerrados. Se produce, de modo directo, un bloqueo de la visión, un obstáculo que hace imposible mirar y ver directamente las cosas, ya sea a través de las gafas de sol o a través de los párpados. Otras obras de De Chirico, por ejemplo, aquellas en las que aparecen maniquíes, también harán patente la ausencia de ojos, boca, brazos, elementos de conexión para la comunicación o para la acción en el mundo fáctico<sup>239</sup>. Existe, por tanto, la ceguera hacia el presente

<sup>238</sup> Calvesi cita a De Chirico, y dice lo siguiente: "Il quadro dovrà avvicinarsi "allo stato di sogno e all'atteggiamento mentale di un bambino", possedere "una stranezza simile a quella che spesso hanno le impressioni dei bambini creata, però, coscientemente". CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: *Op. cit.*, p. 14.

<sup>239</sup> "Esso infatti si accordava perfettamente alla trovata degli occhiali da cieco su una testa di gesso. Mentre sembrano indicare un'infermità, ambedue i simboli rappresentano invece una capacità sovraumana e funzionano perfettamente come emblemi metafisici: indicano la vista

propia del poeta, que es al mismo tiempo un abrirse al pasado y al futuro no tomándolos ya como contenidos, sino en la forma vacía de los mismos, en su nulidad y en su amenazadora coexistencia con el presente. Esta apertura hacia tiempos que difieren de la visión-presencia es también extensible a los maniqués anónimos, definidos por Calvesi como videntes de la nada, definición que puede repercutir como una realidad bidireccional en el Retrato premonitorio de Apollinaire<sup>240</sup>.

Aquello que ve el busto clásico de la primera imagen no puede, de ningún modo, ser el presente. Nosotros, como espectadores, tampoco podemos mirar directamente a los ojos del presente, ya que se oculta tras las gafas de sol que porta la escultura andrógina. Esta predisposición hacia el no ver hace también del espectador un ciego para la presencia-visión. Y es que la desaparición de los ojos viene a cancelar el gesto de la interpretación y del querer-decir.

De Chirico ha superado las dicotomías propuestas por Frederic Jameson referentes a la interpretación hermenéutica, esto es, los binomios esencia / apariencia, contenido latente / contenido manifiesto, autenticidad /

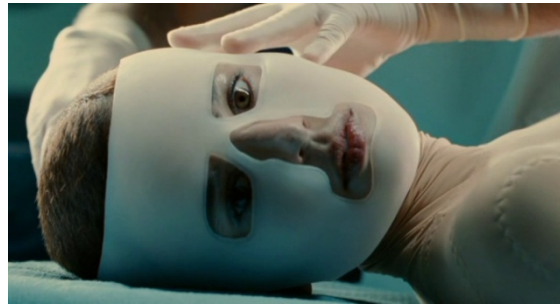
---

del poeta, cieca alle cose del presente ma capace di penetrare il passato e di leggere il futuro, così come la sua voce va ben oltre la voce degli uomini comuni. (...) La mancanza di braccia, d'ora in avanti canonica nell'iconografia del manichino metafisico e che ben lo distingue dai successivi robot futuristi, suggerisce e sottolinea un'attività che è tutta spirituale e mentale". BALDACCI, P.; ROOS, G.: «Il manichino: Dal "Golem" al "Trovatore"», en: VV.AA.: *De Chirico*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Zabarella, Padova, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>240</sup> "Carece de rostro y de identidad, al igual que el mundo, o como la historia sin tiempo que encarna y que, de manera absurda, contempla, refleja y "profetiza" en su Nada con la ciega visión del vate. (...) El hombre de de Chirico (...) ha sido siempre inhumano o no humano porque el mundo ha sido siempre inhumano; y de Chirico no pretende hacer denuncias, sino "clarividentes" constataciones: su maniquí abstracto es, repetimos, el vate, el poeta-teólogo, el héroe, el adivino y el profeta de la Nada, de la melancolía y del Gran Juego". CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida*. *Op. cit.*, pp. 179-180.



inautenticidad y significante / significado<sup>241</sup>. Si los ojos lo dicen todo en un rostro, como sucede en los personajes protagonistas de *Les Yeux sans visage* (Los ojos sin rostro), de Georges Franju (1960), y de *La piel que habito*, de Pedro Almodóvar (2011), que pese a sus máscaras siguen conservando su identidad inaccesible, podemos afirmar que, en cierto modo, un rostro sin ojos no es un rostro, porque casi no puede decir nada.



*Les Yeux sans visage* (Los ojos sin rostro) / *La piel que habito*  
Georges Franju / Pedro Almodóvar  
(1960 y 2011 respectivamente)

Si el rostro es aquello con lo que nos presentamos, De Chirico, al privar de ojos las figuras de sus obras, ya sean esculturas o maniqués, está sustrayendo la presencia.

Pero antes de desarrollar esta vía de la interpretación reflexionemos un momento sobre el rostro<sup>242</sup>. Para ello es necesario que nos remitamos una vez más al pensamiento de Deleuze y Guattari aparecido en uno de los capítulos de *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, titulado *Año cero-Rostridad*<sup>243</sup>. En él se expone que el rostro es un sistema compuesto de un entrecruzamiento de pared blanca

---

<sup>241</sup> JAMESON, F.: *Teoría de la posmodernidad*. Editorial Trotta, Madrid, 2001.

<sup>242</sup> FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Superficies antiesenciales: el gusto posmoderno por la suspensión del gesto hermenéutico", en: ARCE, E.; CASTÁN, A.; LOMBA, C.; LOZANO, J. C. (Eds.): *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2012, pp. 461-476.

<sup>243</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, pp. 173-196.

(significación) y agujero negro (subjetividad) <sup>244</sup>. El rostro es la máquina perfecta a la que asociar la subjetividad y el querer-decir. Cuando miramos un rostro es muy difícil no tener pensamientos que viertan sobre él una interpretación. En el rostro todo silencio diferencial se reduce a la normalidad, es la superficie hermenéutica más apropiada para la interpretación y para el sentido. Sin embargo, cuando observamos los rostros dechiriquianos, existe una cancelación o suspensión del querer-decir, una desaparición de interpretaciones y discursos<sup>245</sup>.

Pensemos en el retrato más conocido de la tradición pictórica occidental, *La Mona Lisa*, pintado por Leonardo da Vinci entre 1503 y 1506. Todo en esta figura femenina parece hablarnos. Consecuencia de ello han sido y continúan siendo las múltiples interpretaciones de críticos especializados y de literatos en una hermenéutica que concibe la obra como mensaje de Leonardo a los

---

<sup>244</sup> "Habíamos encontrado dos ejes, eje de significancia y eje de subjetivación. (...) Pero la significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. (...) Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujero negro. Cabeza de clown, clown blanco, Pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario. El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe. En el lenguaje, la forma del significante, sus propias unidades quedarían indeterminadas si el eventual oyente no guiase sus opciones por el rostro del que habla ("vaya, parece enfadado...", "no ha podido decir eso...", "mírame a la cara cuando te hablo...", "mírame bien..."). (...) De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante". *Ibidem*, pp. 173-174.

<sup>245</sup> Desde ahora en adelante comprenderemos el no presentarse del rostro como un emborronamiento espectral en la metafísica de la presencia. DERRIDA, J: *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta. Madrid, 1998. Interpretaremos la cancelación del rostro y del querer-decir a partir del concepto de huella desarrollado por Derrida, en el que se pierde toda noción de origen o de derivación de la presencia. DERRIDA, J.: *De la Gramatología*. *Op. cit.*

espectadores<sup>246</sup>. La mirada ha sido considerada popular y tradicionalmente como un espejo del interior que conecta subjetividad, conciencia y mundo. *La Gioconda* ha sido contemplada como una de las figuras que más han explotado su mirada ambigua y persuasiva. Incluso Freud se sintió atraído por la personalidad de Leonardo, dedicándole uno de sus escritos, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en el que interpreta la producción de Leonardo a partir del psicoanálisis<sup>247</sup> y del querer-decir del inconsciente. Bajo el esquema del querer-decir podríamos reconstruir el sujeto-artista en el momento de idear y realizar la obra (hermenéutica romántica de Schleiermacher<sup>248</sup>), o bien interpretar el rostro de la retratada como el retorno de un viaje a un origen<sup>249</sup> o reunión que posibilita la apertura del ser (el recogimiento o *Sammlung* en la hermenéutica heideggeriana<sup>250</sup>), o bien como una poética a escuchar

---

<sup>246</sup> "Sobre los datos más o menos legendarios de Giorgio Vasari en sus *Vidas*, *La Gioconda* fue propiciando a lo largo del siglo XIX una retórica literaria, una serie de materiales de interpretación, que acabó dotando a la pintura de un halo añadido, de una intensa sobrecarga ideológica. Se trata de un proceso que arranca con la identificación romántica de la imagen con la figura de una mujer ideal, y que culmina en el marco de las poéticas simbolistas y decadentistas con su transformación en una figura de "mujer fatal". Es en ese momento cuando la obra de Leonardo se percibe como expresión de una mirada hipnotizadora y la famosa sonrisa se equipara a un enigma "indescifrable", el enigma de lo "eterno femenino". Así que la obra de Leonardo terminó siendo algo más que una pintura. Era una pintura y un mito. O mejor, una obra de arte y un dispositivo mítico abierto, una especie de espejo simbólico, en el que mirarse y ver reflejados los deseos y ansiedades en un determinado momento de nuestra cultura". JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid, 2002, pp. 18-19.

<sup>247</sup> FREUD, S.: *Psicoanálisis del Arte*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

<sup>248</sup> Los contenidos sobre la hermenéutica de Schleiermacher que a continuación exponemos pueden consultarse en: SÁNCHEZ MECA, D.: *Teoría del Conocimiento*. *Op. cit.*, pp. 488-495.

<sup>249</sup> "En pos del habla y sólo acerca de ella quisiéramos meditar. El habla misma es: el habla y nada más. El habla misma es el habla. El intelecto educado por la lógica - calculador y por ello orgulloso-considera esta proposición una tautología que no dice nada. Decir dos veces lo mismo: el habla es el habla ¿acaso nos conduce esto a parte alguna? Pero no se trata de llegar a ninguna parte. Sólo quisiéramos de una vez llegar propiamente al lugar donde ya nos hallamos". HEIDEGGER, M.: *De camino al habla*. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>250</sup> Los siguientes pensamientos acerca de la lectura como *Sammlung* en Heidegger pueden consultarse en la siguiente referencia bibliográfica:

correctamente desde un oído interior (Gadamer)<sup>251</sup>. Pero de este modo estaríamos considerando el rostro como un portavoz del sentido.

Quizá sea conveniente, respecto a este retrato, realizar la cancelación del gesto hermenéutico puesta en marcha por Malevich<sup>252</sup> (*Composición con Mona Lisa* [1914]) y Duchamp<sup>253</sup> (*L.H.O.O.Q.* [1919]), que introdujeron una tachadura en el seno del rostro (cruz / bigote-perilla) para suspender la máquina de rostridad, de significancia y subjetividad.

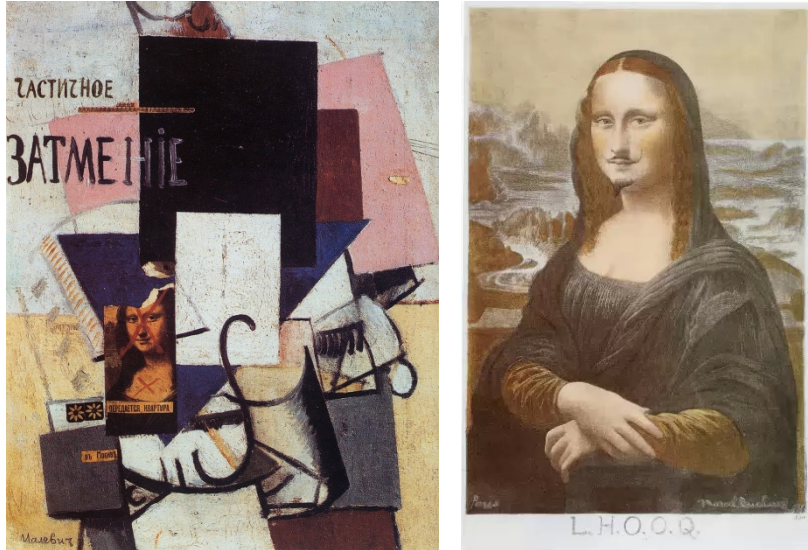
---

VIDARTE, P.: *¿Qué es leer?... Op. cit.* Sobre la lectura como reunión es interesante el siguiente texto: "¿Qué significa leer? Lo que porta y guía en el leer es la reunión. ¿Sobre qué reúne? Sobre lo escrito, sobre lo dicho en la escritura. El auténtico leer es la reunión sobre aquello que, sin nuestro saber, ya ha reclamado antaño nuestro ser, bien queramos corresponder a ello o rechazarlo. Sin el auténtico leer tampoco podemos ver lo que nos mira ni contemplar lo que aparece y brilla". *Ibidem*, p. 17.

<sup>251</sup> En este párrafo, dedicado a la hermenéutica de Gadamer, seguiremos el pensamiento propuesto por Paco Vidarte, en la ya mencionada referencia bibliográfica: *Ibidem*, pp. 69-104.

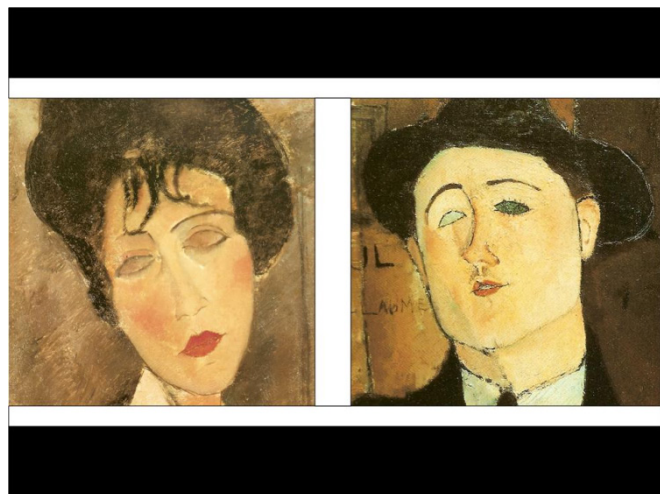
<sup>252</sup> «En ese mismo año de 1914, Casimir Malevich realiza una pieza en la que pega una imagen de prensa de Mona Lisa, doblemente tachada. Y en la que además inscribe la frase que significa: "eclipse parcial"». JIMÉNEZ, J.: *Op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>253</sup> "No muchos años después, otro gran artista de vanguardia: Marcel Duchamp realizaría otra intervención igualmente subversiva, aunque en este caso cargada de humor e ironía, en la imagen de Mona Lisa. (...) Duchamp pintó con un lápiz en la figura un bigote y una perilla, y en la parte inferior agregó una extraña inscripción, un anagrama: L.H.O.O.Q. (...) La burla rompe de inmediato todo sentido de respeto hacia una de las imágenes más venerables de nuestra tradición artística". *Ibidem*, pp. 27-28.



*Composición con Mona Lisa / L.H.O.O.Q.*  
 Casimir Malevich y Marcel Duchamp  
 (1914 y 1919 respectivamente)

En cercanía con la ceguera dechiriquiana se encuentran algunas obras del pintor italiano Amadeo Modigliani. Encontramos en él una necesidad de interrumpir el gesto hermenéutico del querer-decir. El silencio comienza a ser soportado. Si observamos dos detalles de las obras *Paul Guillaume sentado*, de 1916, y *Mujer con corbata negra*, de 1917, veremos que no existen en los ojos un iris o unas pupilas que posibiliten el mirar-interpretar el presente.



*Mujer con corbata negra / Paul Guillaume sentado*  
 Amadeo Modigliani  
 (1917 y 1916 respectivamente)

Se acalla, así, toda posibilidad interpretativa proveniente de la subjetividad o de la expresividad interior. Los ojos pintados por Modigliani ya no remiten a nada. Los retratados están ausentes<sup>254</sup>: el espaciamiento en la presencia comienza a manifestarse con nitidez. A la ceguera de los personajes le corresponde la sordera de la interpretación.

En consonancia absoluta al retrato de Apollinaire de De Chirico observamos la obra de un artista que se encuentra, a priori, en las antípodas de la disposición de ánimo del pintor. Nos referimos a Andy Warhol y a su *Autorretrato*, fechado en 1964.



*Autorretrato /  
Retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire (detalle)  
Andy Warhol / Giorgio de Chirico  
(1964 y 1914 respectivamente)*

---

<sup>254</sup> "Esta imagen procede una vez más de lejanías, cuyos abismos parecen cerrarse en los ojos grandes y misteriosos: mirada ciega de la ausencia y, al mismo tiempo, de la clarividencia que caracteriza tantos retratos suyos". VV.AA.: *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Modigliani - Kokoschka - Chagall - Duchamp*. Ediciones Carroggio, Tomo 1, Numancia, Barcelona, 2000, p. 18.

Para su realización, Warhol se fotografió cuatro veces en un fotomatón con su habitual peluca plateada<sup>255</sup>, situando unas gafas de sol negras entre sus ojos y nosotros. Ocultando sus ojos dice adiós al rostro y al sentido, pues cancela el mantenimiento del querer-decir<sup>256</sup>. El rostro ya no remite a un fondo de la verdad, sino que se presenta como una superficie plana. Lo mismo sucede con la obra de De Chirico. Los ojos que no pueden mirar directamente ni el sol, ni la muerte ni el tiempo del presente no devuelven una voz de la reunión, sino un eco de la diseminación. ¿Podríamos dialogar con Apollinaire o con Warhol? Tal vez sí, con la condición de aceptar las cacofonías de nuestro viejo oído interior, inútil por inauténtico e inesencial. Ambas obras son ciegas a la fuerza contextual<sup>257</sup>, rompen la

---

<sup>255</sup> Dice Henry Geldzaher: "Gran parte de la confusión reinante en torno a la personalidad de Warhol - su afectación, la total falta de consistencia de su filosofía y comentarios- no se debía tanto a que él intentara cultivar una imagen extravagante, como a su oposición a que sus motivaciones y valores fueran examinados. Cuestiones tales como su historia personal, sus aventuras sexuales, su percepción psicológica o cualquier cosa que él juzgara como "demasiado personal" (otra frase típica) contribuía, para su deleite, al misterio; las evitaba no sólo para protegerse de los demás, sino también para no tener que autoexaminarse. La frecuentemente citada frase de Nietzsche "No vayas al abismo o el abismo vendrá a ti" explica gran parte de su febril actividad, su adicción al trabajo, su negación de lo personal, su necesidad de demostrar su valía en diversos campos". VV.AA.: *Andy Warhol*. Sala de exposiciones Rekalde, Bilbao, 1994, p. 21.

<sup>256</sup> "Para el artista de la ausencia de profundidad y del "todo está en la superficie", la elección es casi paradójica, dado que el autorretrato es siempre introspección, ocasión para una indagación que va más allá de la mera apariencia. Warhol es consciente de ello, y esta serie de 1964 polemiza con esta presentación de dos maneras: en primer lugar, encomendando la obtención de su imagen a una máquina, incluso a la más superficial y mecánica de las máquinas, que hace imposible cualquier tipo de intervención en el mero registro fotográfico: un aparato para hacer fotos de carnet. En segundo lugar, Warhol se fotografía con gafas de sol, que impiden ir más allá, negando por tanto el tradicional estereotipo de los ojos como espejo del alma". VV.AA.: *Andy Warhol. El ojo mecánico. Antológica de su obra gráfica, documentos y films*. Edizioni Gabrielle Mazzotta. Milano, 2005, p. 90.

<sup>257</sup> Nos referimos al texto de Derrida titulado "Firma, acontecimiento y contexto", recogido en: JAQUES, D.: *Márgenes de la filosofía. Op cit.*, pp. 347-372.

red de la presencia y se presentan como huellas<sup>258</sup> no originarias sin profundidad.

Aquello que antes era visión ahora es ceguera, pues la ausencia nos ha desorbitado del presente. Las gafas de la escultura andrógina<sup>259</sup> son las gafas que hacen caminar por una exterioridad radical del pensamiento, con las que se contempla el límite oscuro, caos a través del que nada podemos saber. Si la escultura clásica carece de ojos, al colocarle las gafas de sol De Chirico instituye una doble ceguera, una crueldad de la invidencia-presencia. Aquellos ojos de *La Gioconda*, las ventanas del alma de los mitos, la linealidad y los relatos (la red homogénea de la comunicación y la presencia) han sido interrumpidos por las gafas de sol. El hilo que une el pasado al presente ha sido cortado igual que las conexiones con la oralidad contextual. El *espacio-para-la-comunicación* y la acústica perfecta para los ojos que hablan se ha fisurado. La obra de Juan Muñoz *Figuras sentadas con tambores* quizá ejemplifique, una vez más, a lo que nos referimos.

---

<sup>258</sup> DERRIDA, J.: *De la gramatología*. Op. cit.

<sup>259</sup> "En primer plano, un busto de mármol o yeso vagamente andrógino, cruce entre un Apolo y la Venus de Milo, lleva unas misteriosas gafas negras como las de los ciegos. Se trataría de una metáfora del poeta como vidente, privado de vista como Homero pero sólo él capaz de percibir la luz cegadora de la poesía". CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C: *De Chirico*. Rizzoli / Skira-Corriere della Sera, Milano, 2004, p. 104.





*Figuras sentadas con tambores (Detalle)*  
Juan Muñoz  
(1996)

En la imagen observamos un detalle de dos de las cinco figuras que componen este grupo escultórico. Aquí los tambores que sostienen las esculturas esperan ser tocados. Pero en la petrificación de la escena no se produce el sonido-presente. Tampoco se produce la coincidencia entre la mirada y el presente. Las esculturas carecen de ojos. No hay sonido que escuchar y tampoco mundo que ver. Se trata de ensordecer y de cegar la presencia. Y de modo idéntico sucede con De Chirico. Hay en él toda una catástrofe de la percepción y el pensamiento. Con Juan Muñoz y con De Chirico desaprendemos a ver, a pensar, y en el silencio y la oscuridad producida por la voz que no suena y el ojo que no ve trazamos tímidos recorridos esbozados en el desierto exterior de la percepción.

La ceguera de Apollinaire a la que nos venimos refiriendo halla uno de sus correlatos literarios en la ceguera de los personajes de *La invención de Morel* de Bioy Casares<sup>260</sup>. El narrador se enamora de Faustine, imagen registrada en el

---

<sup>260</sup> BIOY CASARES, A.: *Op. cit.*

pasado y reproducida en toda su literalidad (en lo interior y en lo exterior) en el presente. Mientras que el narrador pretende llamar la atención de Faustine, ella no puede verlo, pues su plano temporal difiere absolutamente de la temporalidad del narrador, produciéndose la invisibilidad y la inaudibilidad:

“La miré, escondido. Temí que me sorprendiera espiándola; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible. No me detuve. - Señorita, quiero que me oiga- (...) Insistí: - Comprendo que no se digne... (...) No fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver”<sup>261</sup>.

Faustine se da en el presente del narrador enamorado, pero toda ella es un simulacro de la presencia, ausencia radical, imagen de un pasado remoto impresentable. La ausencia de Faustine se da virtualmente en la presencia de los ojos del narrador como puro fantasma del pasado absoluto, intocable por el tacto y el pensamiento<sup>262</sup>. En *La invención de Morel* tampoco puede producirse la comunicación entre los personajes en diferentes planos temporales. Las imágenes son meros ecos, ausencias. Si bien pudiera interpretarse la invención de Morel como ampliaciones de la

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>262</sup> “Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma)”. *Ibidem*, pp. 38-39.

presencia a través de la homogeneidad simulada del ser<sup>263</sup> (interpretación que se aproximaría mucho a la expansión futurista del ser a través del acrecentamiento de la red de la presencia), nosotros preferimos interpretarla desde la perspectiva derridiana, es decir, como huellas que, hacia dentro, rompen con la homogeneidad del tiempo, el discurso y la comunicación, esto es, como signos o simulacros escriturales, jeroglíficos del pasado en su pura indescifrabilidad. Incluso el que De Chirico modificara algunas de las fechas de sus obras viene a hablar de lo mismo<sup>264</sup>: la consideración de lo efectuado como eco y falta de correspondencia e identidad consigo del presente<sup>265</sup>.

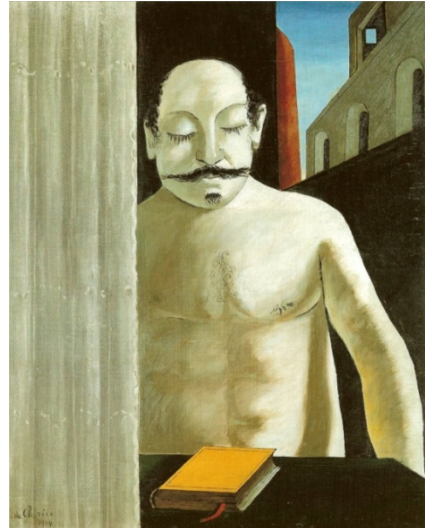
Pero volvamos a la pintura-escritura dechiriquiana. ¿No acaece una idéntica temporalidad en *El cerebro de un niño*, lienzo que confrontamos con el retrato de Apollinaire?

---

<sup>263</sup> "¿Cuál es la función de la radiotelefonía? Suprimir, en cuanto al oído, una ausencia espacial: valiéndonos de transmisores y receptores podemos reunirnos en una conversación con Madeleine, en este cuarto, y aunque ella esté a más de veinte mil kilómetros, en las afueras de Québec. La televisión consigue lo mismo, en cuanto a la vista. Alcanzar vibraciones más rápidas, más lentas, será extenderse a los otros sentidos; a todos los otros sentidos. El cuadro científico de los medios de contrarrestar ausencias era, hace poco, más o menos así: En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía; En cuanto al oído: la radiotelefonía, el fonógrafo, el teléfono. Conclusión: La ciencia, hasta hace poco, se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales". *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>264</sup> "Las correspondencias son esas fechas que pertenecen a la reminiscencia. Así, no son históricas, sino son fechas de la prehistoria". BENJAMIN, W.: "Sobre algunos motivos en Baudelaire", en: *Obras completas I*, 2. Abada, Madrid, 2008, p. 244.

<sup>265</sup> "Por otra parte, lo que quizá más se ha reprochado a de Chirico - la ambigüedad, o la fecha deliberadamente engañosa, en la datación de las obras". GIMFERRER, P.: *Op. cit.*, p. 7. Más adelante Gimferrer pone en boca de Augusta Monferini las siguientes palabras: "Al colocar en ocasiones una fecha soñada el Gran Metafísico reivindicaba un acto de libertad y de insumisión a las normas". *Ibidem*, p. 7.



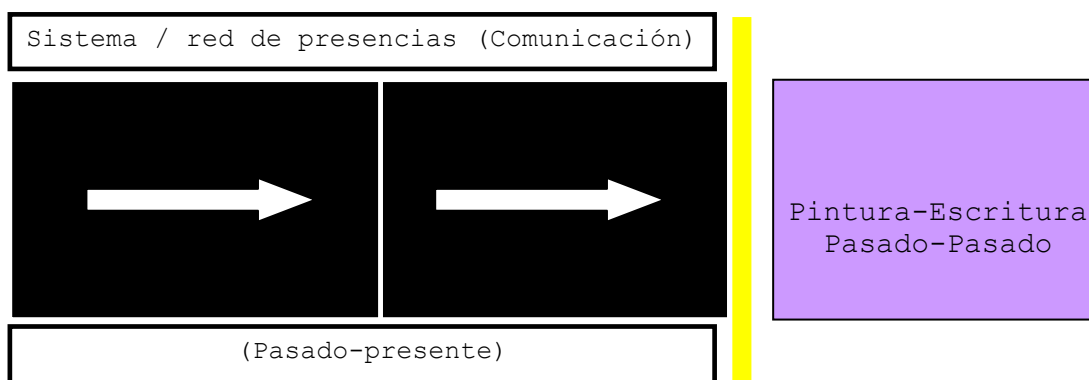
*El cerebro del niño*  
Giorgio de Chirico  
(1915)



*Montaje para Le revolution surrealiste*  
(1929)

Como decíamos en páginas precedentes, en él aparece un rostro con los ojos cerrados y un libro cerrado. Si bien podría interpretarse la obra como un cerrar los ojos al mundo exterior para abrir las puertas de la percepción al mundo interior (es el caso, sin duda, de algunos surrealistas) creemos más oportuno comprenderla bajo los aspectos ya señalados. Así, continuamos afirmando que no

hay en *El cerebro del niño* un espacio que sea prevalencia de la voz-presencia, sino una ruptura con el presente. Desde este pensamiento, y siguiendo a Derrida, no puede pensarse el libro que aparece en la parte inferior como caja de resonancia o una entidad que sirve para comunicar y actualizar la voz, sino como una petrificación de su ser absoluto de destiempo. El libro cerrado esquiva la presencia en tanto que se hace escritura, rompiendo la red de la comunicación y el pensamiento que sólo puede acceder al pasado a partir del presente.



*Esquema conceptual. El desplazamiento de la presencia y la radicalización del tiempo de la escritura como tiempo del pasado-pasado*

La renuncia dechiriquiana a la visión directa de las cosas y al tiempo como presencia hace espaciar un lugar a partir de un mirar que se hace sincrónico y contemporáneo: el mirar de lo presente-vida y de lo ausente-muerte<sup>266</sup>. En este

<sup>266</sup> "Quegli occhi chiusi su un libro guardano misteriosamente qualcosa attraverso le palpebre chiuse. Sguardo di un sognatore sveglio, in piedi, solo, in pieno giorno? Anche gli occhi delle statue sono ciechi: quelli di Apolo (...) nel *Canto d'amore* del 1914, come quelli di *Apollo e le rose* del 1974, dove le nature morte con i frutti realistici degli anni Venti sono state sostituite dal guanto e dalla palla metafisici. Di quale sguardo interiore si tratta? Lo sguardo di un vivo, presente e assente nello stesso tempo, può uguagliare lo sguardo scrutatore di un dio, lo sguardo che manca al reale per divenire ancora più reale, il "punto cieco" della morte che rende tutto presente, tutto visibile? (...) collocarsi *dalla parte della morte contemporaneamente a quella della vita*, per osservare e mostrare il significato nascosto delle cose". JOUFFROY, A.: "La metafisica di Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, p. 97.

espacio errado de la comunicación la voz no llega a ser oída; se manifiesta amortiguada, sorda. El mundo nada puede ya decir. El mundo, como siempre, puede hablar, ha podido hablar y podrá hablar y, sin embargo, el artista lo hace callar para emprender otro camino de tiempo.

En *El cerebro de un niño* estamos ante una pintura que se hace signo, jeroglífico, pintura-escritura que se escribe con la mediación de los guantes, libro-escritura creado como imposibilidad radical de pensar el tiempo como ser. Ante el libro cerrado, con los ojos cerrados, De Chirico no puede apostar por la visión y la contemplación metafísica, sino por el desplazamiento del presente y por el advenimiento de la ausencia. Cuando contemplamos el libro cerrado no podemos dejar de recordar algunas de las series de la artista portuguesa Fernanda Fragateiro, en especial la pieza titulada *(Not) Reading Layers of Landscape* (2010).



*(Not) Reading Layers of Landscape*  
Fernanda Fragateiro  
(2010)

Con independencia de las posibles interpretaciones consideramos que los libros prensados, cerrados y, en definitiva, ilegibles de Fernanda Fragateiro vuelven a hablarnos del tiempo del *haber-sido*, la ausencia radical y el pasado absoluto que desplaza la presencia. Quizá la alusión a esta artista portuguesa haya servido para mostrar

de un modo, si cabe, más claro, que la pintura de De Chirico se muestra como escritura y nunca a partir de la oralidad de los libros abiertos que prolongan la visión mundana.

## 4.6.

### DE CHIRICO Y LA REPETICIÓN.

Pero la crítica dechiriquiana a la metafísica de la presencia y al presente no va a manifestarse únicamente en las alteraciones perspectívicas, ni tampoco en sus figuras distanciadas a partir del eco o desde las nociones de ceguera e intocabilidad. Será el concepto de repetición el que articule uno de los discursos fundamentales en su producción, concepto que se relaciona, de algún modo, con algunos de los citados. Warhol declararía en 1982 que la obra de De Chirico se desarrolla tomando como bajo continuo la repetición de los mismos motivos iconográficos:

“De Chirico ha ripetuto le stesse immagini per tutta la vita. Credo che l’abbia fatto non soltanto perché i collezionisti e i mercanti d’arte glielo chiedevano, ma perché gli andava di farlo e considerava la ripetizione un mezzo per esprimersi. Probabilmente è questo che abbiamo in comune [...] La vita non è forse una serie di immagini che cambiano mentre si ripetono?”<sup>267</sup>.

---

<sup>267</sup> BALDACCI, P.; ROOS, G.: «Il manichino: Dal “Golem” al “Trovatore”», en: VV.AA.: *De Chirico*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Zabarella, Padova, *Op. cit.*, p. 23.

Las repeticiones que De Chirico introduce en sus obras y en su comportamiento como creador modifican el tiempo cronológico. Quizá el caso más claro en el que se haga uso de la repetición sea *Las musas inquietantes*, de la que existen, sin contar con el original, dieciocho versiones casi idénticas<sup>268</sup>.



*Las musas inquietantes*  
Giorgio de Chirico  
(1925 y 1916, respectivamente)

Para realizar una aproximación a la repetición dechiriquiana es preciso aludir, sin duda, a uno de los maestros conceptuales del artista. Nos referimos a Nietzsche<sup>269</sup> y a su idea del eterno retorno, en la que se pone en cuestión las nociones de tiempo vulgar y de temporalidad de la presencia. Muchos han sido los que han

<sup>268</sup> RAGGHIANI, C. L.: *Il caso de Chirico*. Critica d'arte, Firenze, 1979, pp. 11-13.

<sup>269</sup> Basta con leer uno de los fragmentos más conocidos de *Así habló Zaratustra* para comprobar las semejanzas con los escritos y la plástica de De Chirico: "A vosotros los audaces buscadores e indagadores, y a quienquiera que alguna vez se haya lanzado con astutas velas a mares terribles,- / a vosotros ebrios de enigmas, que gozáis con la luz del crepúsculo, cuyas almas son atraídas con flautas de todos los abismos laberínticos:/ - pues no queréis con mano cobarde, seguir a tientas un hilo; y allí donde podéis adivinar, odiáis el deducir -/ a vosotros solos os cuento el enigma que he visto, - la visión del más solitario -/ Sombrío caminaba yo hace poco a través del crepúsculo de color de cadáver". NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*. Op. cit., pp. 227-228.



teorizado sobre el eterno retorno, al que nos referiremos también en el último apartado de este capítulo dedicado a la pintura que hemos definido como post-metafísica. Sin embargo, consideramos que es Nietzsche el filósofo que más profundamente ha pensado acerca de esta noción y cuyo pensamiento ha abierto más posibles vías de interpretación e implicación conceptual.

¿Cómo aproximarnos a la repetición y al eterno retorno nietzscheano? Debemos considerarlo no tanto en su valor científico, sino como ha señalado Remo Bodei, a partir de coordenadas vitales y existenciales<sup>270</sup>. Atrás quedarían, por tanto, interpretaciones como la de Borges, que piensa la repetición desde fuera, como contemplador schopenhaueriano, tomándola como verdadero fenómeno fáctico<sup>271</sup>, o de Hume, quien refiere que un número finito de partículas en una duración infinita tiene, por fuerza, que repetirse infinitamente<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> "El eterno retorno no remite a una afirmación factual de presunto valor científico. Como mucho, está ligado a la voluntad humana que - por amor a la vida - pretende que se repitan incluso los acontecimientos dolorosos y desagradables. Esto no constituye, en cualquier caso una obligación o necesidad, sino la respuesta a un hipotético desafío. (...) Quien tiene fuerza suficiente para mantener este pensamiento se sustrae a la melancolía por cuanto inevitablemente muere y está sometido a la caducidad. No pretende una vida mejor, sino idéntica". BODEI, R.: *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*. Pre-Textos, Valencia, 2010, pp. 68-69.

<sup>271</sup> Reproducimos el planteamiento que Borges atribuye a Nietzsche, para después refutarlo desde parámetros científistas: "Esta doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno Retorno) es formulable así: *El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursará todas las horas hasta la de tu muerte increíble.* Tal es el orden habitual de aquel argumento, desde el prelude insípido hasta el enorme desenlace amenazador. Es común atribuirlo a Nietzsche". BORGES, J. L.: *Historia de la eternidad. Op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>272</sup> "Un número finito de partículas sólo es susceptible de transposiciones finitas; y a lo largo de una duración eterna debe suceder que cada posible orden o posición tenga lugar un número infinito de veces. Este mundo, por lo tanto, con todos sus sucesos,

Fuera de las concepciones positivistas y objetivantes de la repetición es necesario trazar un arco filosófico-hermenéutico que comprenda a pensadores como Kundera, Eliade, Freud, Kierkegaard, Deleuze, Derrida y Benjamin; sólo así estaremos en disposición de conocer en profundidad las implicaciones que la repetición y el eterno retorno tienen en la Pintura metafísica dechiriquiana.

No podemos considerar, tal y como hace Milan Kundera, intérprete de Nietzsche en las primeras páginas de *La insoportable levedad del ser*, que el eterno retorno suponga un incremento del peso de la existencia. El existir, así pensado fuera de la estructura temporal de la repetición, no sería otra cosa que insustancialidad. La existencia se convertiría en efímera, desprovista de sentido y responsabilidad<sup>273</sup>. Desde nuestra perspectiva, entendiendo a Nietzsche de modo diferente a Kundera, es posible interpretar la repetición no como acumulación de pasados, sino como aperturas de posibilidades en el presente. Y ello porque consideramos, junto a Caprile, que la repetición

---

hasta el más pequeño de ellos, ha sido antes producido y destruido y será otra vez producido y destruido sin restricción ni limitación algunas". HUME, D.: *Diálogos sobre la religión natural*. Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 103.

<sup>273</sup> "La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¿pensar que alguna vez haya de repetirse todo tal y como lo hemos vivido ya, y que incluso esa repetición haya de repetirse hasta el infinito! ¿Qué quiere decir ese mito demencial? El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan. (...) Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo en la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad. Ese es el motivo por el cual Nietzsche llamó a la idea del eterno retorno la carga más pesada (*das schwerste Gewicht*). Pero si el eterno retorno es la carga más pesada, entonces nuestras vidas pueden aparecer, sobre ese telón de fondo, en toda su maravillosa levedad (...). Entonces, ¿qué hemos de elegir? ¿El peso o la levedad?". KUNDERA, M.: *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores, Barcelona, 2001, pp. 11-13.

dechiriquiana es correlativa a una cierta libertad creadora, a una concepción del tiempo repetido más afín a caracteres de levedad que de pesantez existencial. El gesto de la repetición no incide, como señala Kundera, en una insoportabilidad de la existencia, sino más bien en una acción liberadora de la cronología.

“Es evidente el recurso a la teoría, tan cara a Nietzsche, del eterno regreso y del eterno presente. La repetición equivale por tanto para él a una afirmación de la libertad creadora que no tiene en cuenta el momento en que se ejerce, ya que existe sólo cabalmente para el “eterno presente”. “En el seno de esta concepción crítica, que esconde en la base la idea del progreso, encuentran carta de naturaleza no sólo las primeras versiones de sus obras maestras, sino también todas sus repeticiones y variantes sucesivas”. De este modo, De Chirico “entra en pugna contra la irrepetibilidad de la imagen en la concepción romántico-moderna del arte”. Para él no es tan importante lo que se pinta, sino cómo se pinta”<sup>274</sup>.

Este fragmento de Caprile desvincula la repetición dechiriquiana de las concepciones del eterno retorno de Kundera y la aproxima a una crítica del estatuto del tiempo cronológico. Tal y como podría haber afirmado Mircea Eliade, mediante la repetición el artista parece querer suplantar el concepto de historia asociado a la estructura

---

<sup>274</sup>CAPRILE, L.: “Pictor classicus sum”, en: VV.AA.: *Giorgio de Chirico*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbao, 2001, p. 38.

temporal de Cronos, en la cual se miden los acontecimientos concatenados según un antes y un después. Es precisamente el acto creativo en De Chirico, el gesto de pintar y la repetición de dicho gesto<sup>275</sup> lo que viene a subvertir, de nuevo y desde otro prisma de comprensión, los fundamentos de una filosofía metafísica de la presencia y el tiempo actual.

Imaginemos que De Chirico repite un motivo iconográfico mientras pinta una de sus obras. Está poniendo en marcha una peculiar estructura temporal de superposición de tiempos. Aunque el tiempo de la repetición sea coincidente con el tiempo de la cronología, existe, en el acto de repetir, la superposición de otra estructura temporal sobre la cotidiano-banal, un acto que más que producirse en el espacio, se produce en el tiempo<sup>276</sup>. Es ahí donde se manifiesta el acontecimiento de la repetición, desligado de la trascendencia de Cronos y sus secularizaciones modernas. Se penetra, en la repetición, en una sacralidad inmanente. A nuestro juicio, Eliade desarrolla algunas conclusiones importantes para abordar el problema de las repeticiones dechiriquianas, haciendo posible la crítica intertextual:

«La abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de

---

<sup>275</sup> Acerca de los ritos inaugurales en las sociedades primitivas, Mircea Eliade escribe: "Por eso, cuando se toma posesión de un territorio así, es decir, cuando se lo empieza a explorar, se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de la creación". ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 19.

<sup>276</sup> «Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la *realidad* y la *duración* de una construcción, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio transcendente ("el centro"), sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico. Un ritual cualquiera, como ya tendremos ocasión de ver, se desarrolla no sólo en un espacio consagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un "tiempo sagrado"». *Ibidem*, p. 29.

los gestos paradigmáticos. (...) Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos. (...) La abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se reproducen, naturalmente, sino en los intervalos esenciales (...). El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el "devenir"». <sup>277</sup>

Según Eliade, lo importante para el hombre arcaico es anular la historia y su cronología, suspenderla <sup>278</sup>, dejarla entre paréntesis durante la temporalización que sufre el ser en el tiempo mítico. Los múltiples ritos celebrados en las diferentes sociedades arcaicas vendrían a considerar inaceptable la duración histórica y servirían como purificación y regeneración del tiempo. La repetición permitiría habitar en el instante originario de la creación <sup>279</sup>. En otros puntos de su relato Eliade va más allá e introduce una variación que afecta al problema del eterno retorno. Se trata de algo que consideramos fundamental para el desarrollo de nuestra interpretación acerca de las repeticiones dechiriquianas: la venida al presente del pasado, la manifestación del pasado en la presencia, la actualización de un tiempo originario a través de la repetición:

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>278</sup> "El hombre de las culturas arcaicas soporta difícilmente la "historia" y que se esfuerza por anularla en forma periódica". *Ibidem*, p. 43.

<sup>279</sup> «La memoria "histórica", es decir, el recuerdo de acontecimientos que no derivan de ningún arquetipo, el de los acontecimientos "personales" (...) es insoportable. (...) lo que nos interesa (...) es (...) la necesidad del hombre primitivo de librarse del recuerdo del "pecado", es decir, de una secuencia de acontecimientos "personales" cuyo conjunto constituye la "historia"». *Ibidem*, p. 78.

«¿Cómo la invasión de las almas de los muertos podría ser otra cosa que el signo de una suspensión del tiempo profano, la realización paradójica de una coexistencia del "pasado" y del "presente"?»<sup>280</sup>.

En las antípodas del pensamiento de Kundera, Eliade concibe el eterno retorno como aquello que, más que conllevar una cada vez mayor condensación de la existencia, supone una levedad de la misma, una reversibilidad y una constante posibilidad de cambio<sup>281</sup>.

Esta es la modalidad bajo la cual debemos comprender el gesto de la repetición iconográfica dechiriquiana. Se trata, desde nuestro punto de vista, de alterar y desplazar el tiempo de la presencia, aquel tiempo que tomaría el instante como un punto indiferenciado de tránsito entre pasado, presente y futuro. Las repeticiones dechiriquianas vendrían a poner en duda un devenir pensado desde estructuras causalistas del antes y el después. Cuando el artista repite, lo hace para desordenar los tiempos eucrónicos de la novedad moderna.

Al margen de las consideraciones de Kundera y Eliade, también podríamos interpretar las repeticiones dechiriquianas tomando como método hermenéutico el psicoanálisis de Freud. El artista, en tanto que guarda en sí un contenido reprimido impresentable<sup>282</sup> en lo actual

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>281</sup> "Ese "eterno retorno" delata una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir. (...) el "primitivo", al conferir al tiempo una dirección cíclica, anula su irreversibilidad. Todo comienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva". *Ibidem*, p. 90.

<sup>282</sup> "Mas, por nuestra parte, hemos llegado al concepto de lo inconsciente por un camino muy distinto; esto es, por la elaboración de cierta experiencia en la que interviene la *dinámica* psíquica. Nos

mediante el recuerdo, se ve obligado a repetirlo, a desplegar una compulsión de repetición:

"Podemos decir que el analizado no *recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo *hace*"<sup>283</sup>.

Si De Chirico se hubiera sentado en el diván de Freud, el psicoanalista podría haber afirmado que su paciente repite porque se da en él la imposibilidad del recuerdo del trauma<sup>284</sup>. Los recuerdos del artista serían, bajo el prisma

---

hemos visto obligados a aceptar que existen procesos o representaciones anímicas de gran energía que, sin llegar a ser conscientes, pueden provocar en la vida anímica las más diversas consecuencias, algunas de las cuales llegan a hacerse conscientes como nuevas representaciones. (...) En este punto comienza la teoría psicoanalítica, afirmando que tales representaciones no pueden llegar a ser conscientes por oponerse a ello cierta energía, sin la cual adquirirían completa conciencia (...). El estado en el que estas representaciones se hallaban antes de hacerse conscientes es el que conocemos con el nombre de *represión* (...). Así pues, nuestro concepto de inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la represión. Lo reprimido es para nosotros el prototipo de lo inconsciente. Pero vemos que se nos presentan dos clases de inconsciente: lo inconsciente latente, capaz de conciencia, y lo reprimido, incapaz de conciencia". FREUD, S.: *El yo y el ello. Op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>283</sup> FREUD, S.: "Recordar, repetir y reelaborar. (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914)", en: FREUD, S.: *Obras Completas. Volumen XII*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991, pp. 151-152.

<sup>284</sup> "Central para el estudio de la memoria como tal entendida por el psicoanálisis es la distinción entre dos formas de traer el pasado al presente: la repetición y el recuerdo. La repetición consiste en un tipo de acción en la cual el sujeto, apresado por fantasías y deseos inconscientes, los pone de relieve en el presente con una impresión de inmediatez que es resaltada por el rechazo o incapacidad del analizado de reconocer su origen y, por lo tanto, su carácter repetitivo. La conducta de repetición generalmente despliega un aspecto compulsivo (...). Desde el punto de vista explicativo, la cuestión central es la compulsión a repetir. Como resultado de esta compulsión a repetir el paciente se coloca, deliberadamente, en una situación de angustia: repite la situación original de trauma. (...) El recuerdo olvidado está activo en el presente: el paciente, dice Freud, no recuerda nada de lo olvidado, sino que lo actúa. La compulsión a repetir ha reemplazado a la capacidad de recordar. El sujeto repite en vez de recordar y repite bajo condiciones de

del psicoanálisis, aislados de la transferencia y reprimidos en la resistencia absoluta, dándose tan sólo en la repetición, esto es, en la actualización mediante su exacta teatralización<sup>285</sup>. Lo repetido vendría a ser aquel recuerdo que no puede penetrar en la conciencia. La repetición, por tanto, formaría parte de una temporalidad de lo inconsciente.

Si bien este punto de vista se aproxima a la repetición dechirichiana pensada desde la diferencia (Deleuze-Derrida), creemos oportuno separarla del psicoanálisis que consideraría a De Chirico como un enfermo aquejado de neurosis. En ella la intemporalidad del inconsciente que el artista<sup>286</sup> obra tras obra pone en marcha, si bien desvincula el tiempo de la cronología, interpreta el tiempo-devenir como imposible. La compulsión de repetición del De Chirico

---

resistencia. (...) Para el médico B. Van der Kolk, figura central en el estudio científico del trauma, el evento traumático es codificado en el cerebro de una manera diferente al de la memoria ordinaria. La memoria traumática es literal en el sentido de que no está integrada en la conciencia, sino disociada de la misma y, por lo tanto, es imposible recuperarla por el recuerdo ordinario. (...) En consecuencia, desde esta perspectiva, la repetición es la reiteración literal y no la represión del evento traumático. (...) Recordar, entonces, no es rememorar eventos aislados, sino que es ser capaz de formar una secuencia narrativa significativa de los mismos". MUDROVIC, M. I.: *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Ediciones Akal, Tres Cantos (Madrid), 2005, pp. 137-139.

<sup>285</sup> "Por supuesto que lo que más nos interesa es la relación de esta compulsión de repetir con la transferencia y la resistencia. Pronto advertimos que la transferencia misma es sólo una pieza de repetición, y la repetición es la transferencia del pasado olvidado; pero no sólo sobre el médico: también sobre todos los otros ámbitos de la situación presente. Por eso tenemos que estar preparados para que el analizado se entregue a la compulsión de repetir, que le sustituye ahora al impulso de recordar, no sólo en la relación personal con el médico, sino en todas las otras actividades y vínculos simultáneos de su vida". *Ibidem*, pp. 152-153.

<sup>286</sup> "El psicoanálisis debe contar con la existencia de lógicas y espacios interiores distintos en su estructura psíquica: el *Es* [ello] del segundo tópico no conoce ni el tiempo ni la negación (...). La ausencia de la dimensión temporal en el inconsciente (y luego en el *Es*) implica la tendencia de las pulsiones a la inmortalidad, la coacción a repetir, el congelarse de un tiempo privilegiado en la edad de los primeros conflictos infantiles, que excavan el hueco por el cual van a discurrir los sucesivos". BODEI, R.: *La filosofía del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 45.



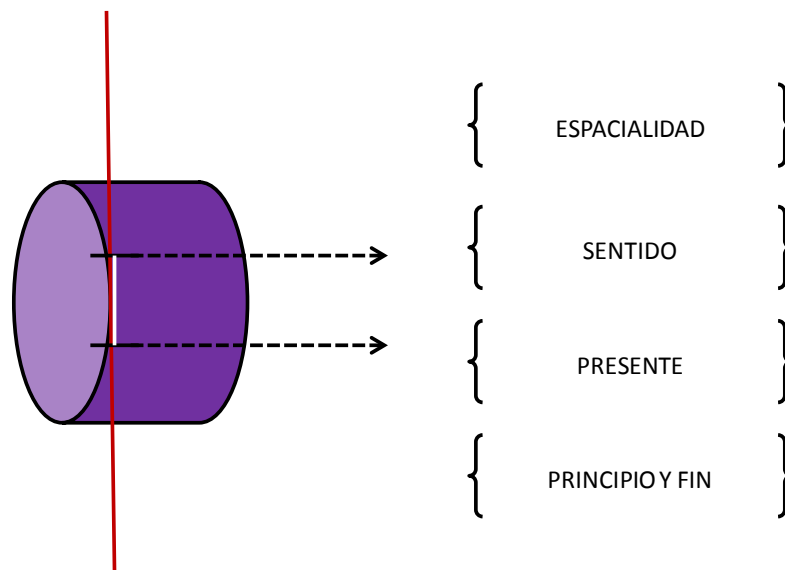
neurótico, tan desligada, en apariencia, de la causalidad, hallaría sus raíces en un recuerdo traumático aglutinante y reductor de la totalidad de la vida psíquica. Como sucedía con la compulsión de repetición en los ritos primitivos, la temporalidad se fundaría por un modelo o arquetipo que funcionaría como identidad, siendo todo aquello que no corresponde a su actualización un tiempo ficticio, perdido, irreal, en el que viviríamos arrojados (por decirlo en términos heideggerianos) o enfermos de neurosis (si recurrimos a la terminología psicoanalítica). En el psicoanálisis de Freud aquello que es pasado inmóvil puede intervenir en el presente móvil<sup>287</sup>, actualizándose para inmovilizar el flujo temporal. Si en la compulsión de repetición no estamos vinculados a la cronología, lo cierto es que en lugar de resultar liberadora convierte la vida de quien la sufre en el peor de los inmovilismos<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> "En efecto, nuestro tiempo psíquico es complejo y está lleno de desniveles e hibridaciones temporales, porque en él coexisten - en tensión - dos modalidades de tiempo: la atemporalidad del *Es* y la temporalidad de la consciencia, la coexistencia y la sucesión. (...) En Freud, en cambio, el tiempo tiene, a la vez, las características del tiempo y del espacio: "la sucesión implica también una coexistencia". El primer resultado de importancia es que, de esta manera, el pasado convive con el presente; lo que ya ha sido, lo inmóvil, convive con lo que fluye, por lo que el tiempo psíquico es coexistencia de coexistencia y de sucesión, de pasado que no pasa y de presente que pasa proyectándose hacia el futuro o sedimentándose, es decir, coexistencia de lo que persiste y de lo que deviene. El segundo resultado es que en el tiempo hay copresencia de desarrollo y de conservación, de evolución y de inmovilidad. Esto explica la posibilidad de la regresión". *Ibidem*, p. 45.

<sup>288</sup> "En la memoria traumática del sobreviviente, el acontecimiento experimentado no está sujeto a un recuerdo consciente sino que es compulsivamente repetido en el presente: retorna en pesadillas, *flash-backs*, ataques de ansiedad y otras formas intrusivas de conducta repetitivas características de una ruptura del horizonte de sentido. De esta forma el pasado es revivido de modo incontrolado en el presente de manera tal que, al romperse la distancia temporal entre ambos, pasado y presente, colapsan. El sujeto es performativamente atrapado en la repetición de las escenas traumáticas, escenas en las que el sujeto revive el pasado en el presente y se bloquea cualquier distinción temporal. En síntesis, caemos en la paradoja de que las víctimas de memorias traumatizadas no pueden ser testigos del trauma vivido en el sentido de narrarlo y representarlo cognitivamente a otros y a sí mismos: todo lo que pueden hacer es repetir la experiencia como si estuviese literalmente ocurriendo de nuevo".

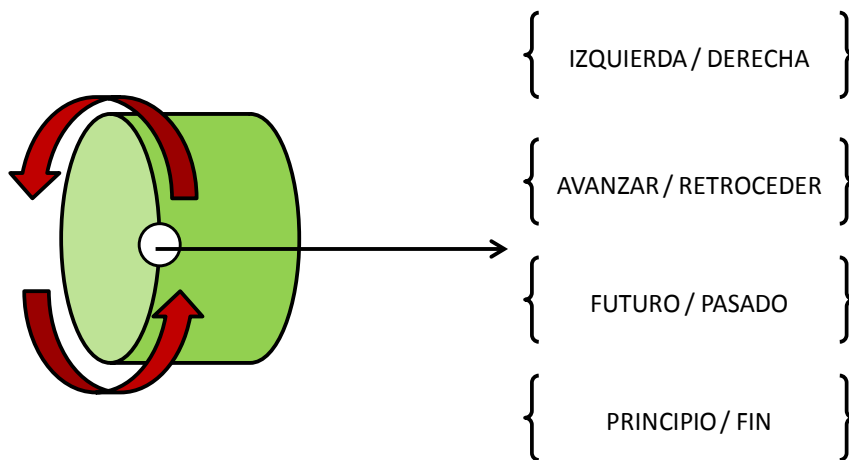
Pero, como afirmábamos al inicio de este apartado, quizá no sea oportuno considerar sólo la repetición desde un arquetipo propio de los rituales de las sociedades primitivas planteada por Eliade, tampoco bajo el punto de vista negador de la multiplicidad de la hermenéutica psicoanalítica, ni mucho menos a partir de las concepciones exteriores científico-positivas del eterno retorno. Aquello que más se *adecúa* a las repeticiones dechiriquianas es la perspectiva nietzscheana, asociada al pensamiento de Kierkegaard, Deleuze, Derrida y Benjamin. Para entrar a considerar la temporalidad que se deriva del eterno retorno hemos de comprender antes las implicaciones que posee la concepción lineal del tiempo mediante el siguiente esquema.



*Esquema conceptual del tiempo lineal  
(Implicaciones).*

En él podemos ver un cilindro de color violeta y una línea roja que, al superponerse a un fragmento de su borde de modo tangencial, genera un segmento recto de color blanco. La línea blanca simboliza el tiempo lineal tal y como lo comprendemos cotidianamente. Es también el tiempo que llamamos cronológico. Pero es interesante, más que fijarse en la figura en sí, prestar atención a las consecuencias del corte temporal de lo circular. En la línea recta se funda una espacialidad, un sistema de referencias que nos permiten movernos hacia la izquierda o hacia la derecha, hacia adelante o hacia atrás. Permite mirar el futuro como un final concreto y el pasado como un origen o momento genésico específico. La línea proporciona una visión del mundo provista de un inicio y una meta. Permite la posibilidad de progresar. Y lo más importante: respecto a ella nos situamos en un punto definido del tiempo, en el presente. Todo en la línea recta tiene, bajo el punto de vista de la temporalidad, un sentido definido: pensar es ser presente.

Pasemos a comparar la imagen anterior con la que proponemos a continuación, correspondiente a un esquema del tiempo entendido como circularidad.



*Esquema del tiempo circular  
(Implicaciones).*

Aquí encontramos un cilindro de color verde, alrededor del cual hay dos flechas de color rojo oscuro girando en torno a él. Un pequeño círculo blanco ha pasado a sustituir al segmento del dibujo anterior. Puesto que no se ha efectuado ningún corte en el borde del cilindro es posible observar las connotaciones del tiempo circular. Las diferencias respecto a la línea son abismales. Puesto que no hay un punto final ni un punto inicial, tampoco puede haber un espacio central o puntual en el que posicionarnos y residir. El presente ha dejado de dividir el futuro y el pasado. Tampoco es el punto desde el que progresar o desde el que encaminarnos hacia adelante. Las coordenadas referenciales del sentido han desaparecido en la circularidad. En lugar de implantarse la diacronía del antes y el después aparece la sincronía. Aunque, a priori, parezca un juego de palabras, se puede desarrollar un pensamiento en el que el principio es el fin y el fin es el

principio, el antes el después y el después el antes, la meta el origen y el origen la meta, la izquierda la derecha y la derecha la izquierda, el ir hacia delante el ir hacia atrás y el ir hacia atrás el ir hacia delante. Pensar en el círculo supone un presente que no es otra cosa que el encuentro sincrónico de las ausencias. Ahora bien: ¿qué significa, bajo el eterno retorno, repetir? ¿Si De Chirico ha aceptado el eterno retorno nietzscheano como desplazamiento de la presencia cronológica, dónde se sitúa cuando repite?

Si comprendemos el eterno retorno al modo existencial propuesto por Nietzsche, hemos de olvidarnos de la repetición entendida como horizontalidad, esto es, como re-actualización de un recuerdo localizado. En la repetición horizontal el presente alcanza una identidad con el pasado. Pretende decir lo mismo sin salir del tiempo cronológico y del esquema del círculo entendido como línea. De Chirico no repite lo mismo. Repite de modo vertical, esto es, repite lo diferente. Pero, ¿cómo afirmar que repetimos lo diferente cuando repetir es una cuestión del acontecimiento de lo mismo?

Comenzamos a comprender que si asociamos a De Chirico con un tipo de repetición, esta nada tiene que ver con instancias científicas objetivantes (exo-esféricas). No podemos sino recordar a Kierkegaard, tal vez el primer pensador contemporáneo en pensar la repetición de modo endo-esférico e inmanente, pues contribuye a esclarecer el desplazamiento del tiempo de la presencia en las pinturas que analizamos. Escribe Kierkegaard:

“La repetición y el recuerdo son el mismo movimiento, pero en sentidos opuestos; ya

que aquello que se recuerda se repite retrocediendo, mientras que la repetición propiamente dicha se recuerda avanzando. Por eso la repetición, si es que ésta es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado"<sup>289</sup>.

Kierkegaard afirma que la repetición no puede pretender sonsacar la novedad. Ello instauraría de nuevo un tiempo lineal del progreso. Todo se reduciría a: "si hago lo mismo que antes, entonces quizá...". Pero De Chirico se distancia de este pensamiento, no repite de este modo. Aquello que repite no le aporta nuevos conocimientos, pues se ha desprendido de la esperanza de la mismidad-novedad-actualidad. No le interesa tanto el contenido de su repetición como la acción misma de repetir<sup>290</sup>, gracias a la cual habilita lugares o estancias desde las que vivir virtualmente el acontecimiento del tiempo. Ahora bien: ¿qué significa repetir sin referentes de identidad?

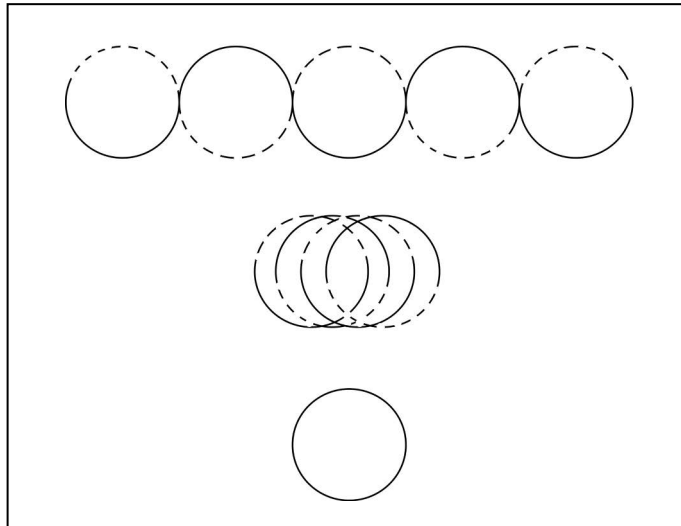
El esquema del tiempo circular trazado debe entenderse de un modo concreto. Pasar por el mismo punto del círculo es reconocer un presente. Decir "lo mismo" es decir presencia. Decimos segunda vez y decimos presente. Sin embargo, el punto no es presente único, sino desdoblado en sincronía, esto es, no principio, sino principio-fin. No pasamos por una segunda vez, sino por un tiempo contaminado de ausencia. Pero en el enlace principio-fin no existe identidad como tal. Algo no se superpone del todo. Hay

---

<sup>289</sup> KIERKEGAARD, S.: "La repetición", citado en: BALLÓ, J.; PÉREZ, X.: *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2005, p. 7.

<sup>290</sup> "Se trata (...) de actuar, de hacer de la repetición como tal una novedad, es decir, una libertad y una tarea de la libertad. (...) si la repetición es lo que mata, es también lo que salva y lo que cura, y lo que cura, antes que nada, de otra repetición". DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006, p. 28.

diferencia<sup>291</sup>. No hay, pues, un círculo, sino una multiplicidad de círculos que se van trazando y que se desplazan a sí mismos en la diferencia (Deleuze).



*Esquema conceptual: la repetición en el eterno retorno como diferencia / ausencia / don.*

Si observamos el esquema adjunto, comprobamos que en la parte inferior aparece un círculo. Es el círculo del eterno retorno. Sin embargo, ese círculo no lo comprendemos como presencia sólida<sup>292</sup>. Aparece ante nosotros así porque lo

<sup>291</sup> "El tiempo fuera de sus goznes significa, por el contrario, el tiempo enloquecido, salido de la curvatura que le daba un dios, liberado de su figura circular demasiado simple, exento de los acontecimientos que formaban su contenido, tiempo que invierte su relación con el movimiento, en una palabra, el tiempo se descubre como forma vacía y pura. El tiempo mismo se desenvuelve (es decir, deja aparentemente de ser un círculo) en lugar de que algo se desenvuelva en él (según la figura demasiado simple del círculo). (...) Hölderlin decía que deja de "rimar" porque se distribuye desigualmente a ambos lados de una "cesura" según la cual comienzo y fin dejan de coincidir". *Ibidem*, p. 145.

<sup>292</sup> "Ninguna dimensión es el centro del tiempo, pero cada una vuelve en todas las otras, y a su vez las hace volver. Cada una es, por lo tanto, también una suerte de círculo, pero descentrado con respecto a los otros y sin coincidir consigo mismo en su retorno (puesto que vuelve en los otros). Estamos lejos del "insípido monocentrado de los círculos" de la dialéctica hegeliana (*DR*, 339). El círculo se repite deviniendo otros círculos, y así no repite más que la diferencia de los círculos: del uno al otro o a los otros corre la línea abstracta o línea de fuga, que no forma contorno sino que se enrolla al desenrollarse de un círculo al otro". ZOURABICHVILI, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento. Op. cit.*, p. 117.

percibimos sin distancia, desde la perspectiva del presente y lo actual. Recorrerlo supone establecer un inicio-punto del tiempo, y con ello, una segunda vez, un presente y un recuerdo del presente. Pero si cambiamos de posición y nos movemos hacia un lado, veremos que el círculo se compone de muchos círculos, infinitos, que se han desdoblado de sí mismos<sup>293</sup>. En la parte superior del esquema es posible observar la espacialización del concepto de repetición y de eterno retorno como diferencia. En la imagen recorrer el círculo quiere decir establecer un punto que no es presente, sino comienzo-fin, presencia-ausencia, huella. Cada momento supone una desfundamentación del presente, un contra-ritmo no cronológico. Recorrer el círculo es sumergirse en el pasado radical y al mismo tiempo en el presente, es avanzar en la sincronía, trazar una línea alternativa a la cronológica, que marcha hacia delante, que trae el futuro cada vez *articulando* la repetición diferencial<sup>294</sup>.

La repetición establece una ontología de lo virtual, un aligeramiento del ser<sup>295</sup>, de la presencia y el presente,

---

<sup>293</sup> "La diferencia se repite diferenciándose, y sin embargo no se repite jamás en forma idéntica (...). Cada vez la diferencia-dimensión vuelve, pero vuelve difiriendo, por lo tanto en otro nivel, sobre otro plano, en otra dimensión. (...) Entonces la diferencia ya no aparece solamente como una dimensión intensiva, sino como un punto de vista (sobre las otras dimensiones) (...) cada diferencia es repetida, pero a distancia, en otra modalidad, en otro nivel que ella no es". *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>294</sup> "Pero precisamente el orden del tiempo, el tiempo como forma pura y vacía ha deshecho ese círculo. Lo ha deshecho, pero en favor de un círculo menos simple y mucho más secreto, mucho más tortuoso, más nebuloso, círculo eternamente excéntrico, círculo descentrado de la diferencia que se reforma únicamente en el tercer tiempo de la serie. El orden del tiempo sólo quebró el círculo de lo Mismo y puso el tiempo en serie, para reformar círculo de lo Otro al término de la serie. (...) Así, el fundamento fue superado hacia un sin fondo, universal *desfondamiento* que gira en sí mismo y no hace volver más que el porvenir". DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición. Op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>295</sup> Nietzsche "concibe la repetición en el eterno retorno como Ser, pero opone ese ser a toda forma legal, al ser-semejante tanto como al ser-igual". *Ibidem*, p. 28.



desplazándolo al hacer de la identidad una diferencia. Si hay algo que pueda dejar muda a la metafísica, que desmantele las ideas finalistas de la razón, esa es la repetición dechiriquiana-nietzscheana. Cuando el pintor reproduce fielmente sus obras, en lugar de narrar una relación entre pasado y presente, emite enunciados que suspenden toda posible inserción en un metarrelato. Realiza un movimiento contrario a la finalidad. Si bien se repite, como diría Kierkegaard, hacia adelante, la repetición suspende ese hacia adelante de su categorización como finalidad o progreso. Es el momento en el que el tiempo da la espalda a la linealidad, cuando todo se cierra en círculo. Y es aquí donde tiene sentido pensar el esquema trazado anteriormente.

Lo que a priori parecía una repetición de la identidad, ahora se muestra como un círculo donde De Chirico deja de ser mismidad, mónada de actualidad o saturación en el fundamento-presente. Con la repetición dechirichiana somos arrasados por el abismo (*ab-grund*) y la diferencia. Somos lo otro del tiempo, tiempo entre tiempos, alocronía sobre cronología. Puesto que en el círculo no hay un comienzo pleno, la repetición es comienzo sin origen<sup>296</sup>, un afuera

---

<sup>296</sup> "Si hoy hay estreno, es sólo porque es una repetición de una prueba general que a su vez está insertada en una serie de pruebas anteriores. Si hoy puedo hablar en primera persona, es porque antes alguien se ha dirigido a mí con un tú (...). Ahora les propongo la imagen de que el nacimiento humano es como un relámpago que se vuelve bruscamente hacia estas primeras páginas olvidadas del libro (...), en el fondo sólo hay claridad porque el relámpago del nacimiento no ha cesado de iluminar y porque él, aunque se torne invisible e imperceptible, contribuye a que todo lo visible alcance visibilidad. El relámpago del nacimiento es así el claro o calvero [Lichtung] en el que se mueven todos aquellos que llegan al mundo. (...) Trueno ocasionalmente en la conciencia cuando irrumpen los acontecimientos que se asemejan al acontecimiento fundamental. Algunas veces somos succionados por una marea de procesos que nos impulsan de nuevo a lo Libre [ins Freie], tal vez incluso no de nuevo sino en cierto modo por vez primera; luego, el venir al mundo continúa por medio de dramáticos empujones que actúan repitiendo e inaugurando al mismo tiempo". SLOTERDIJK, P.: *Venir al mundo, venir al lenguaje... Op. cit.*, pp. 63-65.

del comienzo por el ser, un desmembramiento en la periferia inmanente, un evento sin fundamento. La presencia como estructura de la conciencia es destruida y ampliada en la a-lógica, en la locura.

Recordemos un momento lo afirmado en apartados anteriores en referencia a la voz y al logocentrismo de la presencia, que ejemplificábamos en el teatro de Epidaurus y en la Plaza de San Pedro del Vaticano. ¿Cómo se comporta la voz respecto al esquema del tiempo circular de la repetición? La cronología de la línea es diálogo, espontaneidad, intuición, ocurrencia, contextualismo y perlocución. La línea quiere expandir la voz en la repetición horizontal. La voz supondría trazar el círculo completo con una línea continua. Pero De Chirico, al repetir, no genera un sistema de contexto-pintura-voz<sup>297</sup> y traza, también, el círculo con la línea discontinua. Si el presente es un asunto de prevalencia y prolongación de la voz-civilización, De Chirico se comporta como un incivilizado que repite en la diferencia, en la huella. ¿Cómo prolongar lo que carece de origen? La diferencia (es *differancia* en tanto que difiere de sí mismo) a-cronologiza en el ausentarse el ~~ser~~. Sus obras son vividas como no remitencias, como signos a-lógicos, como cesuras del sentido<sup>298</sup>.

---

<sup>297</sup> "Todo aquello de lo que la escritura será acusada más tarde - de repetir sin saber". DERRIDA, J.: *La diseminación*. Op. cit., p. 109.

<sup>298</sup> "El suplemento aquí, no es, no es un ser (on). Pero no es tampoco un simple no-ser (mê on). Su deslizamiento le hurta a la alternativa simple de la presencia y la ausencia. Ese es el peligro. Y lo que permite al tipo hacerse pasar por el original. (...). La memoria viva repite la presencia del eidos y la verdad es también la posibilidad de la repetición del recuerdo. La verdad desvela al eidos o al ontôs on, es decir, a lo que puede ser imitado, reproducido, repetido en su identidad. Pero en el movimiento anamnésico de la verdad, lo que es repetido debe presentarse como tal, como lo que es, en la repetición. Lo verdadero es repetido, es lo repetido de la repetición, lo representado presente en la representación. No es el repetidor de la repetición, el significante de la significación. (...) Y al igual que la dialéctica, despliegue de la anámnesis, la sofística, despliegue de la hipomnesis, supone la posibilidad de la repetición. Pero esta vez

Así pues, la repetición dechiriquiana no genera repeticiones-espectáculo (Baudrillard). Sus obras repetidas no perpetúan el show de la presencia sobre la escena de la pintura contemporánea. Cada repetición ha hecho explotar la forma del tiempo: la repetición-diferencia ha dinamitado el presente como fundamento del tiempo. La potencia ha arrasado el recuerdo. Cuando De Chirico repite suple el origen que no es, que ahora es también segunda vez<sup>299</sup> y virtualidad.

Podemos equiparar las repeticiones de De Chirico a la vida conyugal de la que nos habla Kierkegaard. Las obras repetidas, como la vida conyugal, no le reportarán nada nuevo: no amplían la presencia, son diferencia de lo nuevo en la otredad de lo antiguo<sup>300</sup>, la felicidad de la repetición hacia adelante de la inocencia que olvida y

---

se mantiene en el otro lado, en la otra cara, se podría decir, de la repetición. Y de la significación. Lo que se repite es el repetidor, el imitador, el significante, el representante, eventualmente en ausencia de la cosa misma que parecen reeditar, y sin la animación psíquica o mnésica, sin la tensión viva de la dialéctica. Ahora bien, la escritura sería la posibilidad para el significante de repetirse solo, maquinalmente, sin alma que viva para sostenerle y ayudarle en su repetición, es decir, sin que la verdad se presente en ninguna parte". *Ibidem*, pp. 164-167.

<sup>299</sup> "La repetición se opone a la antigua categoría de la reminiscencia y a la moderna categoría del *habitus*. Es en la repetición, por la repetición que el Olvido se convierte en una potencia positiva, y el inconsciente se convierte en un inconsciente superior positivo (...) Cuando Kierkegaard habla de la repetición como de la segunda potencia (del segundo poder) de la conciencia, "segunda" no significa la vez número dos, sino el infinito que se dice de una sola vez, la eternidad que se dice de un instante, el inconsciente que se dice de la conciencia, la potencia "n". Y cuando Nietzsche presenta el eterno retorno como la expresión inmediata de la voluntad de poder (de potencia), voluntad de poder no significa "querer el poder" (querer la potencia) sino al contrario: cualquier cosa que se quiera, llevarla a la "enésima" potencia (poder), es decir, desprender de ella la forma superior". DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*. *Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>300</sup> "La repetición es una esposa amada, de la que nunca jamás llegas a sentir hastío, porque solamente se cansa uno de lo nuevo, pero no de las cosas antiguas, cuya presencia constituye una fuente inagotable de placer y felicidad. Claro que, para ser verdaderamente feliz en este último caso, es necesario no dejarse engañar con la idea fantástica de que la repetición tiene que ofrecerle a uno algo nuevo, pues entonces le causará hastío". KIERKEGAARD, S.: *In vino veritas. La repetición*. Guadarrama, Madrid, 1976, pp. 131-132.

repite, sobre la ley, fuera de la ley, al margen de la ley<sup>301</sup>, en el ser tan extenuado como pleno. La repetición es el exorcista del tiempo: hace salir la presencia de todo ser.

Así pues, cada una de las versiones de *Las musas inquietantes* no perpetúan un esquema de la generalidad a repetir. La repetición dechirichiana no es generalidad<sup>302</sup>. Cada obra es única, singular, irremplazable: singularidades sin concepto<sup>303</sup> en las que nada equivale a nada. En este tipo de repetición-creación se deviene ligero, sin la carga ni el resentimiento de la metafísica, asistiendo al sobrevuelo de lo incorporal hacia delante mientras que la facticidad de lo repetido cae por su gravedad en la indiferencia de los cuerpos.

---

<sup>301</sup> "Si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas. Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista". DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*. Op. cit., p. 23.

<sup>302</sup> "La repetición no es la generalidad. La repetición debe distinguirse de la generalidad de varias maneras. (...) Existe una diferencia de naturaleza entre la repetición y la semejanza, una diferencia incluso extrema". *Ibidem*, p.21.

<sup>303</sup> "Debemos distinguir dos formas de repetición. De todos modos, la repetición es la diferencia sin concepto. Pero en un caso, la diferencia se plantea simplemente como exterior al concepto, como diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto, que caen en la indiferencia del espacio y del tiempo. En otro caso, la diferencia es interior a la Idea; se despliega como puro movimiento creador de un espacio y de un tiempo dinámicos que corresponden a la Idea. La primera repetición es repetición de lo Mismo, que se explica por la identidad del concepto o de la representación; la segunda es la que comprende la diferencia, y se comprende a sí misma en la alteridad de la Idea, en la heterogeneidad de una "apresentación". Una es negativa, por defecto del concepto; la otra, afirmativa, por exceso de la Idea. Una es hipotética; la otra, categórica, Una es estática; la otra, dinámica. (...) Una en extensión; la otra es intensiva. Una, ordinaria; la otra, notable y singular. (...) Una es de igualdad, de conmensurabilidad, de simetría; la otra se funda sobre lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico". *Ibidem*, pp. 53-54.

¿Y qué supone que De Chirico firme sus obras repetidas? ¿Cada vez que De Chirico firma sus repeticiones está prolongándose a sí mismo como padre del *logos* y de la palabra? ¿Es ese su repetir? Si así fuera repetiría en la horizontalidad. Pero De Chirico reemplaza con su firma repetida el original presente: se ausenta de su firma, acalla la presencia del *logos* e instituye una escritura testamentaria<sup>304</sup>, esto es, una huella que sólo aparece para el después, en la recepción sin contexto-ahora. Ese después es el futuro que enlaza las diferencias, el que rompe la linealidad y el sujeto, siempre diferente cada vez.

Pero, al margen de lo ya dicho, existe en De Chirico no sólo una repetición relacionada con el proceso creativo del autor, sino también una repetición inserta en la experiencia estética que las obras ocasionan. Cuando observamos algunas de ellas quizá experimentemos una sensación de extrañamiento semejante a la experiencia del *déjà vu*, esto es, la impresión de haber vivido con anterioridad lo que observamos pero sin localizar exactamente en los recuerdos nuestra percepción actual<sup>305</sup>. ¿Cómo explicar el *déjà vu*? Bergson, en *Materia y memoria*

---

<sup>304</sup> DERRIDA, J.: "Firma, acontecimiento, contexto", en: DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía. Op. cit.*, pp. 347-372.

<sup>305</sup> "El pasado y el presente, el antes y el ahora, el aquí y el en otro lugar entran en colisión anulando no sólo el transcurso del tiempo, sino incluso su misma anulación. (...) Los instantes del *déjà vu* a veces se revisten de los solemnes paramentos del *ekstasis* (de las experiencias de escape del tiempo ordinario) y asumen el aspecto de estados privilegiados de la existencia. Es como si gracias a ellos se rasgara un velo y tuviésemos la súbita visión de un escenario profundo y enigmático, iluminado por una fuente de luz escondida. O como si además esos estados nos permitieran escuchar el eco de existencias anteriores y advertir tonalidades emotivas de oprimente melancolía, de alegría explosiva o de horror paralizante. (...) el *déjà vu* -similar a un grano de arena que por un momento obstruye el probado funcionamiento de un engranaje- produce cuando menos dos notables efectos: pone en cuestión lo habitual, torpe manera de concebir la irreversibilidad del tiempo, y agrieta la fe en una impenetrable y monolítica realidad, cuya sólida estructura y cuyo inalterable sustrato resistiría a las proteiformes mutaciones del tiempo". BODEI, R.: *Pirámides de tiempo... Op. cit.*, pp. 14-19.

concibe una interpretación tan interesante como convincente. La percepción del presente no sería única, sino doble:

"En su mismo surgir se desdobra en dos chorros simétricos, uno de los cuales recae hacia el pasado, mientras el otro se precipita hacia el futuro"<sup>306</sup>.

Según Bergson cada presente posee una imagen de sí mismo y otra imagen idéntica que no es presente, sino pasado. Si observo un árbol con una manzana, obtengo una percepción del árbol en el ahora, pero al mismo tiempo otra percepción que es pasado. Ese pasado nunca habría sido presente. La percepción que se proyecta hacia el futuro sería aquella que interesa a la conciencia a rigor de su utilidad (por ejemplo, coger la manzana del árbol para saciar el apetito), mientras que la percepción que se proyecta hacia el pasado se desplaza como inutilidad para la acción. Si el primero sirve a lo actual, el segundo es puramente virtual. ¿Qué vendría a ser, entonces, el *déjà vu*? Este fenómeno tendría lugar cuando cada uno de los chorros de tiempo acontecieran no ya unidos, sino perceptibles para el espectador de manera simultánea<sup>307</sup>. El debilitamiento de la conciencia utilitaria del sujeto (presencia) daría lugar a la apreciación de ambas temporalidades en la sincronía. El chorro del pasado virtual chocaría con la euritmia del tiempo, habilitando un extrañamiento similar al producido por el eco. ¿No es el pasado virtual el eco al que hacíamos referencia cuando conceptualizábamos los objetos metafísicos como objetos-eco u obtejos de des-tiempo?

---

<sup>306</sup> Citado en: *Ibídem*, p. 87. Sobre el desdoblamiento de la percepción en dos tiempos también puede consultarse: DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*. *Op. cit.*, pp. 135-137.

<sup>307</sup> BODEI, R.: *Pirámides de tiempo...* *Op. cit.*, pp. 87-89.

Benjamin, quien concebiría el *déjà vu* como un eco del pasado, posibilita el esclarecimiento de la repetición en la experiencia estética dechiriquiana:

«En su *Infancia berlinesa*, Benjamin relaciona el *déjà vu* con momentos de conmoción "con los que un instante se presenta a nuestra conciencia como ya vivido". En general, dice Benjamin, se ha escrito mucho acerca del *déjà vu*, aunque la expresión no sea del todo acertada: "¿Acaso no sería mejor hablar de circunstancias que nos afectan como un eco, cuyo sonido original parece que se emitiera en algún oscuro recoveco de la vida anterior?". Un sentimiento así nos asalta por lo general en forma de sonido: "Se trata de una palabra, un murmullo o una vibración, a la que se le ha dotado del poder para transportarnos al gélido mausoleo del pasado, cuya bóveda parece remitirnos al presente apenas como un eco. Es la análoga inversión de las imágenes de la memoria involuntaria, que "no se presentan sólo de forma espontánea" y que, sin embargo, "nunca hemos visto antes de recordarlas"»<sup>308</sup>.

El *déjà vu* produce el sentimiento de extrañamiento creando un aura de pasado radical y de eco ajeno a la presencia-oralidad. Puesto que no hay un recuerdo que actualizar, De Chirico repite desde la multiplicidad que no puede fundarse

---

<sup>308</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

en la reunión genealógica de la causa-uno-logos-padre, sino en la plenitud de lo que va hacia delante.

La crueldad dechiriquiana hace que las cosas "retornen" (desde el futuro) como repetición, produciendo un contratiempo<sup>309</sup> (Didi-Huberman / Deleuze). Es así como deben leerse las líneas discontinuas del esquema del tiempo circular, como si fueran ecos, imposibilidades que al repetirse comparecen como inocencia y regalo del tiempo. La repetición dona lo imposible, en un acontecimiento que no

---

<sup>309</sup> "Como ha señalado Gilles Deleuze, el regresar ofrece, para Nietzsche, la expresión y hasta el ser mismo de lo que deviene: en él se constituye la temporalidad como necesaria coacción o coexistencia - fatalmente anacrónica - del pasado, del presente y del futuro: "¿(...) cómo puede el pasado constituirse en el tiempo? ¿Cómo puede pasar el presente? Jamás el instante que pasa podría pasar si no hubiera ya pasado al mismo tiempo que presente, todavía por llegar al mismo tiempo que presente. Si el presente no pasara por sí mismo, si hubiese que esperar un nuevo presente para que éste se convirtiera en pasado, nunca el pasado en general se constituiría en el tiempo, ni este presente pasaría: no podemos esperar, es preciso que el instante sea a la vez presente y pasado, presente y futuro, para que pase (y pase en beneficio de otros instantes). Es preciso que el presente coexista consigo mismo como pasado y como futuro. Es la relación sintética del instante consigo mismo como presente, pasado y futuro lo que fundamenta su relación con otros instantes. El eterno retorno es, pues, respuesta al problema del paso. En este sentido, no debe ser interpretado como el retorno de algo que es, que es uno y que es lo mismo. En la expresión eterno retorno hacemos un contrasentido cuando comprendemos: retorno de lo mismo. No es el ser el que retorna, sino que el retornar mismo constituye al ser en tanto que se afirma del devenir y de lo que pasa. No es el uno que retorna, sino que el retorno mismo es el uno que se afirma sobre lo diverso o lo múltiple". El comentario de Deleuze tiene aquí la virtud de apartar el eterno retorno nietzscheano de cualquier modelo trivial del tiempo: la "eternidad" en cuestión no cesará ya de estar sometida a precariedades y "pasajereidades"; el "retorno" en cuestión no cesará ya de estar sometido a variaciones y a metamorfosis. El golpe de fuerza nietzscheano consiste, en el fondo, en haber hecho necesaria, para pensar el tiempo, la coexistencia de un modelo caótico y de un modelo cíclico. He aquí por qué trabajan concertadamente la potencia del contratiempo y la de la repetición. El contratiempo no ocurre nunca sin el ritmo de los retornos: el contratiempo retorna, y es ahí donde está todo su valor de síntoma, por encima de las ocasiones o de los simples azares. Recíprocamente, la repetición nunca tiene lugar sin la cacorritmia de las fracturas imprevistas: la repetición desune lo repetido, disfunciona en cuanto que retorna a lo idéntico. Es lo que Deleuze anuncia tan bien cuando arranca el eterno retorno nietzscheano al uno (no hay repeticiones sin multiplicidades) y a lo idéntico (no hay repeticiones sin diferencias)". DIDI-HUBERMAN, G.: *La imagen superviviente... Op. cit.*, pp. 153-154.



sonsaca nada y que no ofrece nada, que abre en su misma imposibilidad su novedad, dando resto y huella no capitalizable, no representable ni acumulable. La vida es otra. El pensamiento es otro. No hay tiempo que ganar porque todo está absolutamente perdido, pero en esa pérdida se da la máxima ganancia.

## 4.7.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 4.

Es así como concluimos el capítulo cuarto de la presente interpretación, en el que hemos establecido las relaciones entre la Pintura metafísica de De Chirico y el desplazamiento del presente en otras temporalidades ajenas a la presencia. De él es posible destacar, a modo de recapitulación conclusiva, los siguientes puntos fundamentales:

- El *aún-no-ser* es imposibilidad de presentación y presente que encontramos como disposicionalidad dechiriquiana ante el límite. En él De Chirico se sitúa antes de la historia, de la narratividad lineal, progresiva y secuencial, deteniendo el tiempo del progreso. En el *aún-no-ser* la petrificación del tiempo del presagio y la espera sin fin desmembran el sentido, haciendo que el mundo se presente bajo el desorden de lo inexistente. La infinitud del *aún-no-ser* desterritorializa las posibilidades infinitas del relato, en una burla de la periferia del tiempo. La exterioridad dechiriquiana respecto a la cronología del *aún-no-ser* o pre-visión no vive el tiempo al modo cristiano de la espera del acontecimiento; tampoco desde un tiempo de la autenticidad, sino en la definitiva aceptación de la

imposibilidad de la presentación. Sus silencios pictóricos son la imposibilidad de eslabonar proposiciones plásticas que hacen notar la diferencia.

- La alocronía dechiriquiana está en un lugar distinto al teológico-trascendente de lo eterno, más acorde con una pintura absorbida por el agujero de la nada, con un tiempo transbanal que arrasa los instantes indiferentes, sucesivos y ordenados del reloj, desplazando la temporalidad de la presencia. El reconocimiento del límite en su *ir-hacia-la-muerte*, pensada esta como posibilidad de una imposibilidad que posibilita todas las posibilidades, hace a De Chirico comprender la sincronía de la ausencia, la manifestación eventual de las cosas existentes y la cronología-presencia como desplazamiento. El *llegar-a-ser-cosas-del-límite* ha hecho desaparecer de ellas su antigua profundidad-linealidad-esencialidad.

- La arquitectura-telón que aparece en sus obras es sintagma pictórico que hace que nos concibamos como seres de inmanencia y finitud, mostrando de modo definitivo la diferencia entre dos temporalidades: la de la presencia (ilimitada, esencialista, lineal, sucesiva, de instantes indiferentes, la del tiempo de la fuga y de Cronos) y otra temporalidad, pensada desde el límite-muerte (la del acontecer inmanente que se experimenta como no ser, que es acontecimiento instantáneo radicalmente diferencial, nunca subsumible, nunca deudora del presente ni de sus diferencias de grado y que desplaza al presente como acontecer del evento desfundamentado).

- El reloj que pone en relación algunas pinturas de De Chirico con el tiempo no simboliza la cronología-presencia. Tampoco su identificación con la estación de tren como

arquitectura que domina el tiempo de la puntualidad y que implanta la presencia de lo global comparece en el corpus dechiriquiano. La bidimensionalidad y estatismo de la pintura desvincula el reloj del tiempo-movimiento, siendo ya un instrumento que sólo funciona en el instante transbanal inmanente, esto es, al coincidir con la cronología, revelándose como simulacro que pone en duda el modelo platónico de la instauración de Cronos. Encerrados en los límites de la arquitectura-telón ya no sirven para mantener la puntualidad ni la novedad moderna. Son anacronismos de inutilidad.

- *El enigma de la hora*, una vez analizadas sus líneas compositivas, es un reloj descentrado y anacrónico respecto al tiempo del presente. La disposición asimétrica de las agujas marca un descentramiento de la homogeneidad temporal que afecta a la figura inferior, descentrada respecto a la simetría cronológica. De este modo se da una temporalidad ajena a la subjetividad-humanidad de la metafísica de la presencia que desplaza la racionalidad onto-teológica.

- La pérdida de la subjetividad hace a De Chirico salir al exterior y configurar el espacio como una heterogeneidad de puntos de vista diversos y diferentes zonas alocrónicas. El discurrir lineal de Cronos se quiebra en la multiplicidad de posiciones mutables y cambiantes, compareciendo un sujeto débil que contempla eventualidades (micro-espacios y micro-tiempos) que acaecen sin un fundamento. El espacio-uno se abre a múltiples perspectivas de descentramiento anacrónico, a puntos ciegos o negativos de la presencia donde no hay tiempo ni espacio pensados como ser. Acaece lo sublime posmoderno: el tiempo impresentable excede las

coordenadas euclideas de la representación, haciendo aparecer incongruencias de lo ausente en la presencia.

- La propagación de la voz retardada y diferida devuelta por el límite hace implosionar el tiempo de la presencia al mostrarse no como voz o soplo fenomenológico fundamentado que inaugurara la puntualidad del instante presente, sino como eco. En la Pintura metafísica dechiriquiana las cosas son objetos-eco, ausencias radicales que insisten, bajo lo retornante del futuro anterior, en desplazar el presente puntual. Eliden su oralidad como *seres-para-la-tactilidad* y como *seres-para-la-gustatividad*, en una fantasmática contra-metafísica que los convierte en intocables. ~~son~~ regalos alocrónicos del límite, jeroglíficos pictóricos, impresentables objetos de locura y de ceguera de la razón.

- No hay en el espaciamento dequirichiano teología ni acústica de la palabra. La voz del tiempo de la presencia no alcanza las cosas en la contraescena de De Chirico, pues los objetos no se definen por teledirecciones de un Dios trascendente, sino por intensidades de inmanencia. En el más acá del espacio para la voz ~~existe~~ el pasado absoluto, radical y testamentario, que desplaza el presente.

- Existe una correspondencia entre desplazamiento del presente y ceguera. Si el rostro es un sistema compuesto por la pared blanca del significante y el agujero negro de la subjetividad, los rostros dechiriquianos, carentes de ojos, producen una suspensión del gesto de la interpretación y del querer-decir. En él no hay hermenéutica: el rostro no es porta-voz del sentido, no remite a un fondo-verdad ni devuelve la voz a la reunión, sino a ecos de diseminación. Sus obras ciegas rompen la red de la presencia como las huellas no originarias sin

profundidad de una pintura-escritura que manifiesta la imposibilidad de pensar el tiempo como ser.

- El concepto de repetición en De Chirico supone una subversión del tiempo de la presencia. Pensar en el círculo supone un presente que es encuentro sincrónico de ausencias: el punto es principio-fin contaminado de ausencia donde no existe identidad como tal, sino diferencia. El círculo no es presencia sólida: existen una multiplicidad de círculos que se van trazando y se desplazan a sí mismos en la diferencia, donde cada momento desfundamenta el presente cronológico y trae el futuro articulando la repetición diferencial. Por ello en De Chirico la repetición es endo-esférica e inmanente. Le interesa la acción misma de repetir, estableciendo una ontología de lo virtual, un aligeramiento del ser a partir de signos alógicos y cesuras del sentido que suplen el origen que no es. Cuando repite no perpetúa un esquema de la generalidad: cada obra es única, sin concepto, sin equivalencias ni resentimientos metafísicos. Al firmar sus obras se ausenta de la firma logo-céntrica e instituye una escritura testamentaria, huella del futuro que enlaza las diferencias.

- La sensación de *déjà vu* que experimentamos con De Chirico es interpretable desde un presente desdoblado en presente y pasado, produciéndose cuando ambos son perceptibles para el observador en la sincronía. El pasado virtual revolvería la eurritmia del tiempo, habilitando un extrañamiento similar al producido por el eco. Las cosas "retornan" (en el futuro) como repetición, como imposibilidades que al repetirse comparecen de modo inocente.



## 5.

### DE CHIRICO Y EL CUERPO SIN ÓRGANOS<sup>310</sup>:

#### TIEMPO Y CORPORALIDAD.

¿Cómo entender, si no es a partir de lo dicho en el capítulo anterior, la repetición de maniquíes, de estatuas decapitadas sin identidad, la proliferación de obras en las que aparecen muñecos articulados, inanimados, sin vida?

Más allá de la temática conceptual de la repetición, estas figuras adquieren para nosotros otros matices que vienen a ampliar nuestra comprensión de la Pintura metafísica. Los maniquíes aparecerán en múltiples trabajos del artista, formando ellos, por sí solos, una serie que De Chirico inició en Ferrara en 1917<sup>311</sup>. En estas iconografías de lo post-humano la imagen del hombre aparecerá, como hemos indicado en nuestra pregunta inicial, no sólo bajo la forma típica del *manichino*, también en sus variaciones de formas humanas inanimadas, bajo la morfología de esculturas sin cabeza o de estatuas petrificadas en su hieratismo.

Lo que interesa a De Chirico es tratar al hombre como mera cosa<sup>312</sup>. El pintor quiere aplicar, según Calvesi, el método

---

<sup>310</sup> En el recorrido que nos ha llevado a pensar la corporalidad en De Chirico a partir del "concepto" de Deleuze y de Artaud de Cuerpo sin Órganos no ha intervenido, como puede parecer al comienzo, la supresión de extremidades de los maniquíes, o el simple vaciado de órganos de estas figuras, pues, si así hubiese sido, incurriríamos en una mala comprensión de este "concepto". Lo que nos ha llevado hasta este pensamiento de la corporalidad en De Chirico ha sido la desorganización del espacio, y consiguientemente, el espaciamento y la temporalidad otra que por fuerza han de sufrir los cuerpos desorganizados.

<sup>311</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C: *Op. cit.*, p. 126.

<sup>312</sup> «Un mondo, quello di de Chirico, in cui l'uomo stesso ha perso tutto quello che aveva di umano per diventare ombra e, per trasformarsi, nella pittura più tarda, in manichino. (...) "Sopprimere completamente l'uomo quale guida o come mezzo per esprimere dei simboli, delle sensazioni, dei pensieri, liberare la pittura una volta per tutte dall'antropomorfismo che soffoca la scultura; vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua qualità di "cosa"». COHEN, E.:

de Nietzsche<sup>313</sup>. Incluso, en ocasiones, la pérdida de humanidad hace que las figuras parezcan estar construidas a partir del mismo material con el que se ha construido el escenario metafísico. Encontramos pinturas como *Las musas inquietantes* (1916), *El doble sueño de la primavera* (1914), *El vidente* (1914) o *El enigma de un día* (1914), entre otras muchas, donde se muestran de modo reincidente los mismos dispositivos de in-humanidad.



*Las musas inquietantes* / *El vidente* / *El enigma de un día*  
Giorgio de Chirico  
(1916, 1914 y 1914 respectivamente)

¿Qué concepto de la corporalidad emana de estas figuras?  
¿Cómo ha actuado el tiempo en la autoconcepción del cuerpo?  
De Chirico dedicará las siguientes palabras reveladoras a los maniqués en un manuscrito de 1942:

“El maniquí es un objeto que posee poco más o menos el aspecto del hombre, pero sin tener su movimiento y su vida; el maniquí está profundamente no-vivo y esta falta

---

“Prospettive, spazio e realtà nella pittura del primo de Chirico”, en: *Op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>313</sup> “De Chirico afferma infatti di aver applicato, nel suo rapporto con la realtà, il “metodo” di Nietzsche, e cioè “vedere ogni cosa, anche l’uomo, nella sua qualità di “cosa”. Questo è il método di Nietzsche”. CALVESI, M.: “Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica”, en: *Op. cit.*, p. 11.



suya de vida nos repele y nos los hace odiosos. Su aspecto humano y al mismo tiempo monstruoso nos da miedo y nos irrita... El maniquí no es una ficción, es una realidad, más aún, una realidad triste y monstruosa. Nosotros desaparecemos, pero el maniquí permanece. El maniquí no es un juguete frágil y efímero, que una mano de niño puede despedazar, no está destinado a divertir a los hombres"<sup>314</sup>.

Aquí aparece descrita, con precisión, la concepción filosófica del artista respecto a estos objetos. El que De Chirico se refiera a ellos como realidades patentes pero profundamente no-vivas pone a nuestra interpretación en el camino propicio<sup>315</sup>, en el pensamiento del tiempo y de la corporalidad asociado a la crítica de la metafísica de la presencia.

Deténgamonos ahora en una imagen, a través de la cual podremos conectar el tiempo emanado de los objetos-eco con una cierta noción de cuerpo manifiesta en los trabajos metafísicos dechiriquianos.

---

<sup>314</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 126.

<sup>315</sup> Artaud, en su teatro de la creldad, y con todo lo que ello conlleva para la presente interpretación, en la que hemos hablado acerca de la crítica derridiana a la voz y al logocentrismo, aconsejaría lo siguiente: "Maniquies, máscaras enormes, objetos de proporciones singulares aparecerán con la misma importancia que las imágenes verbales y subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión". ARTAUD, A.: *El teatro y su doble. Op. cit.*, p. 111.



*Hector y Andrómaca*  
Giorgio de Chirico  
(1917)

En esta obra, llamada *Hector y Andrómaca*, aparece una pareja de figuras que ocupan casi todo el espacio del lienzo. Se representa uno de los episodios de la *Iliada*<sup>316</sup>, donde Andrómaca se despide de su marido, condenado a ser asesinado por Aquiles<sup>317</sup>. Pero el adiós de la pareja no puede ser comprendido sólo como un adiós sentimental: la despedida aquí es también un adiós definitivo a la palabra, la oralidad, el encuentro comunicativo y la presencia. Este adiós anuncia una temporalidad que reconduce la escena a su lugar originario, fuera de la acústica de la oralidad. Quizá por ello las figuras aparecen como las verdaderas protagonistas de la obra, relegando el fondo a ser mero espacio olvidado, escena-red de presencias que se olvida para la aparición de las figuras protagonistas. Entre los dos maniqués se crea una atmósfera de privacidad, un espaciamiento que se despide del espacio euclidiano tradicional. Y, al mismo tiempo, una atmósfera alocrónica:

---

<sup>316</sup> El episodio de la despedida de Héctor y Andrómaca puede leerse en la siguiente referencia: HOMERO: *Iliada*. Editorial Gredos, Madrid, 2000, pp. 123-126.

<sup>317</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 126.

el tiempo del discurso, la propagación de la voz en una linealidad comunicativa queda aquí absolutamente impotente. Estos maniqués ya no son los órganos de la representación, no tienen voz, no son puentes o extensiones del tiempo-linealidad de la comunicación, sino que son su propia desorganización, la de la estructura de la presencia y de la consiguiente linealidad de Cronos.

Esta obra nos sirve como punto de partida para afirmar que los maniqués dechiriquianos se ven alterados en su corporalidad por la desorganización total de la escena. El tiempo-otro que desplazaba el tiempo de la presencia y el presente rompiendo con la linealidad y la sucesión va a afectar también el pensamiento del artista en lo concerniente al cuerpo. Como afirma Derrida en *La farmacia de Platón*:

"El logos, ser vivo y animado, es pues, también un organismo engendrado. Un *organismo*: un cuerpo *propio* diferenciado, con un centro y extremidades, articulaciones, una cabeza y pies. (...). Eso implica que ese organismo, puesto que es engendrado, tenga un principio y un fin"<sup>318</sup>.

Si llevamos más allá la interpretación establecida sobre la suspensión de la voz-comunicación, observamos que el cuerpo aparece desposeído de aquel Dios director y movilizador de la escena. El cuerpo pierde su pertenencia a aquella voz que lo teledirigía y lo organizaba. Si en la obra de Juan Muñoz llamada *El apuntador* (1988) una figura de enano hace

---

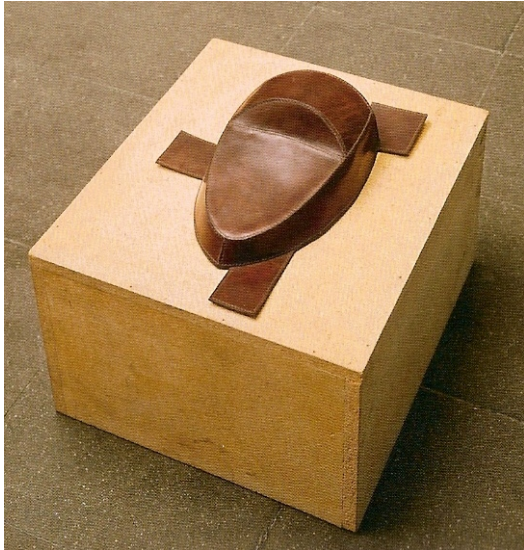
<sup>318</sup> DERRIDA, J.: *La diseminación. Op. cit.*, pp. 116-118.

de apuntador en un teatro en el que no hay actores posibles que emitan su mensaje, en las obras de De Chirico no habrá apuntadores ni dioses que organicen, con la palabra-logos-ley, la escena o el cuerpo de las figuras.



*El apuntador*  
Juan Muñoz  
(1988)

Así pues, en lugar de pensar el cuerpo dechiriquiano como un vacío que está sobredeterminado por una razón de orden trascendente que lo regula, lo ordena y le habla (o lo que es lo mismo, como cuerpos enmarcados dentro de la onto-teología heideggeriana) lo interpretamos del mismo modo que las máscaras de la serie titulada *Santos* (1988) del artista cordobés Pepe Espaliú.



*Santos 3 y Santos 5*  
Pepe Espaliú  
(1988)

Tanto los maniquíes como las máscaras carecen de voz<sup>319</sup>. Nadie puede guiarlos, en el abandono de lo inanimado ningún apuntador puede conducirlos o hablar a través de ellos. Al estar fuera de la voz y del tiempo de la presencia las figuras han creado un espaciamiento, un lugar (no-lugar), una topografía, una *tempografía* diferencial que quiere

---

<sup>319</sup> "Entender cuáles son las implicaciones de este ámbito intermedio es crucial para abordar una dimensión estética y política del arte (...) Veamos por qué. Ese YO perdido desencadenará algunas de las ideas de Roland Barthes en torno al texto y a la autoría que nos serán de gran utilidad para ello. Barthes escribía en 1970, por ejemplo, que más allá de los sentidos de la comunicación y de la significación, cuya naturaleza era intencional y que pertenecen a una especie de léxico general, existe un tercer sentido, el sentido obtuso, cuya naturaleza es mucho más esquiva y penetrante. (...) De forma anticipada, Maurice Blanchot, gran amigo de Bataille, imaginaba al escritor como alguien que "pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada". FERNÁNDEZ LÓPEZ, Ó.: "Pepe Espaliú. Le saint des saints", en: BÁEZ, J. M.; FERNÁNDEZ LÓPEZ, Ó.: *Centro de Arte Pepe Espaliú*. Imprenta San Pablo, Córdoba, 2010, p. 10. Acerca de la ausencia de significación escribe Espaliú: "Siguiendo con mis dibujos, los estoy realizando, desnudando a esas máscaras de toda señal identificadora o expresiva, de todo ritual (...) como escuetas estructuras que se apoyan en una horizontal... muertas, dormidas. (...) avanzo de ese modo y cuando veo que ese objeto va a convertirse en algo "determinado", o sea en algo "africano", me detengo y doy marcha atrás. Creo que para mí los objetos realmente logrados son aquellos frente a los cuales te quedas así, como en suspensión, aunque hayas partido de una idea muy concreta". ESPALIÚ, P.; PANEQUE, G.: *Pepe Espaliú / Guillermo Paneque*. Galería Carles Tasché, Barcelona, 1988, (catálogo sin paginar).

cerrarse, prensarse y colmarse en su alternativa de hermetismo<sup>320</sup>. Y será en este espaciamento donde al artista no le baste una corporalidad humana. Expulsado el dios-creador de la escena el hombre y su tiempo mesiánico son borrados de esta, siendo imposibles el Dios-hombre y el Hombre-dios. Los maniqués dechiriquianos son, más que remitencias a lo humano, huellas que el pasado ha testificado en su máscara de tiempo sin esencia.

Teniendo en cuenta lo ya dicho afirmamos que las figuras de De Chirico se constituyen como cuerpos sin órganos, o lo que es lo mismo, como corporalidades sin un órgano central que las regule. Son instrumentos sin una jerarquía orgánica que los organice<sup>321</sup>. No hay en estos maniqués centro corporal o remitencias a un organismo. Ni en sus elementos constituyentes ni en el material con que están confeccionados (la madera, material semejante al del tablado de la escena<sup>322</sup>) hay una distinción de funciones

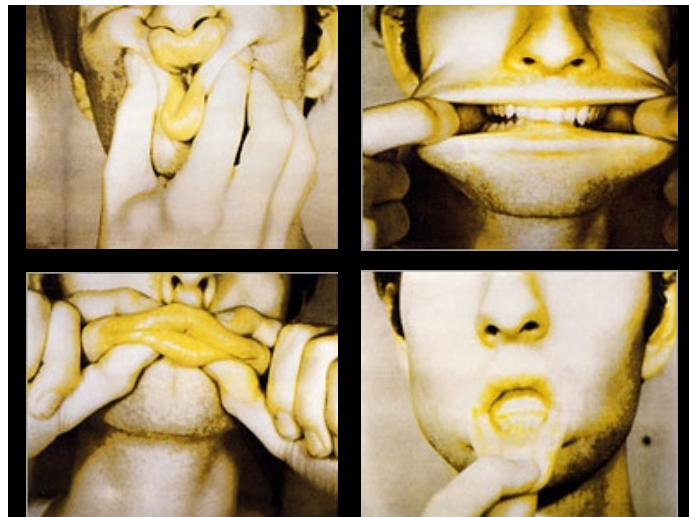
---

<sup>320</sup> Refiriéndose a una de las variantes del cuerpo sin órganos Deleuze aludirá a este hermetismo: "Que todo quede herméticamente cerrado". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, p. 156.

<sup>321</sup> "Ahora podemos precisar el concepto de "cuerpos sin órganos". No se trata de cortar un cuerpo en pedazos despojándolo de sus órganos vitales, sino de transformar el pensamiento del cuerpo. El concepto de cuerpo sin órganos cumple dos funciones conexas: tratar los modos de individuación corporal antes de su organización centrada, sin incurrir en la hipóstasis de un centro organizador unificante y jerarquizante de los compuestos corporales; por ello mismo, operar una reforma de la concepción de lo vital, criticando el modelo político implícito en la organización de un poder centrado, unitario, soberano, jerárquicamente rector de la máquina corporal". SAUVAGNARGUES, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, pp. 97-98. Dice Deleuze al respecto: "El CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. (...) *El juicio de Dios*, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquel que hace un organismo, una organización de órganos que llamamos organismo, porque no puede soportar el CsO, porque lo persigue, porque lo destripa para adelantarse y hacer que prevalezca el organismo". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, pp. 163-164.

<sup>322</sup> En lo referido a la equiparación, a la nivelación, entre los maniqués y la escena, son interesantes las siguientes palabras: "Las figuras están inmersas en una atmósfera irreal acentuada por la luz crepuscular y cuyos reflejos rojizos recuerdan el color de los

reguladoras mayores o menores en importancia. Todos los elementos equivalen y están nivelados en su función a todos: el pie y la cabeza, el torso, el cuello, las articulaciones. No hay preeminencia individuada ni subjetiva de ningún elemento sobre otro<sup>323</sup>. Por ello, y quizá esto sea lo decisivo, no encontramos aquí derivaciones ni sucesiones genéticas de órganos: todos han nacido a la vez, en el centro, y no en un inicio o cadena causal que se desarrolle y que venga a inaugurar un tiempo cronológico de la producción, el movimiento y la génesis. Del mismo modo que Bruce Nauman hizo lo posible por desorganizar su rostro, De Chirico ha hecho todo lo posible por desorganizar el cuerpo.



*Studies for Holograms*  
Bruce Nauman  
(1970)

---

edificios de la ciudad estense". CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 126.

<sup>323</sup> "¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre, Cosa Simple, Entidad, Cuerpo lleno, Viaje Inmóvil, Anorexia, Visión cutánea, Yoga, Krishna, Love, Experimentación. (...) Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, pp. 156-157.

Citamos en este punto a Nauman ya que, por extraño que parezca, creemos que algunas de sus obras se adecúan a la interpretación que estamos desarrollando, como es el caso de *Studies for holograms*, de 1970. Nauman se interesó, sobre todo en los primeros años de su producción artística, por el cuerpo y su performatividad, de ahí que veamos unas manos que manipulan<sup>324</sup> y deforman un rostro. Si Nauman intenta por todos los medios escapar a la organización del rostro ausentándose de la presencia<sup>325</sup> hasta volverse *impresentable*<sup>326</sup>, si en el artista estadounidense la piel del cuello, los labios y la boca son desenraizados del rostro en una coreografía que no remite a un núcleo rector central, a través de lo que podríamos llamar movimientos post-coreográficos de anomalía, si desciende hasta un plano de inmanencia en el que ya no tenemos boca para tragar-respirar-hablar, dientes para moderar o labios para besar-tocar, creemos que De Chirico lleva a cabo un idéntico esfuerzo por escapar a la organización del cuerpo. Quizá no tan evidente ni agresivo con el gesto naumaniano, pero con seguridad tan radical y efectivo como este. El pintor

---

<sup>324</sup> "La idea de hacer muecas se asociaba con la de pensar en el cuerpo como algo manipulable. (...) Si tú realizas un conjunto de operaciones arbitrarias, parte de la gente sentirá conexiones muy fuertes con ellas, y otras nada... Cuando fotografías dichas manipulaciones, las conexiones emocionales son más confusas que en las piezas escenificadas, pero la misma idea reposa tras las imágenes". SCHIMMEL, P.: "Pon atención", en: VV.AA.: *Bruce Nauman*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 30 de noviembre de 1993 y el 21 de febrero de 1994, en el MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993, p. 56.

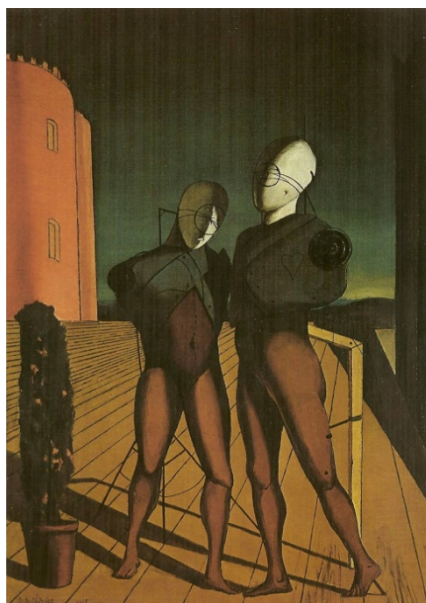
<sup>325</sup> "La "definizione" di gesti anche se, si potrebbe osservare, alcuni sono talmente bizzarri da risultare incomprensibili. È proprio questa operazione oltre i confini della ragione a definire questi "gesti congelati" come autentiche opere d'arte che esprimono a livello simbolico qualcosa che non può essere colto dalla scienza o dalla filosofia". GRUNENBERG, C.: "Fare la camminata di Beckett: performance, rituale e gesto in Nauman", en: VV.AA.: *Nauman*. Catalogo de la exposición celebrada en Madre Museo d'arte contemporanea Donnaregina, en Nápoles, entre octubre de 2006 y enero de 2007. Electa, Milano, 2006, p. 101.

<sup>326</sup> "Cuando se procura presentar el hecho de que hay algo que no es presentable, hay que martirizar la presentación". LYOTARD, J.-F.: *Lo inhumano... Op. cit.*, p. 128.



podría haber firmado, junto con Artaud, los siguientes versos:

“¿Quién soy?  
¿De dónde vengo?  
Soy Antonin Artaud  
y si lo digo  
como sé decirlo  
inmediatamente  
veréis mi cuerpo actual  
saltar en pedazos  
y reunirse  
bajo diez mil aspectos  
notorios  
un nuevo cuerpo  
con el que no podréis  
olvidarme  
nunca jamás”<sup>327</sup>.

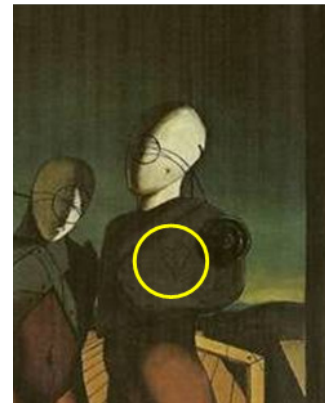


*Los maniqués de la torre rosa*  
Giorgio de Chirico  
(1915)

---

<sup>327</sup> ARTAUD, A.: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1983, p. 114.

Esta desorganización del organismo a la que nos referimos alcanza otras connotaciones en la obra *Los maniqués de la torre rosa*, realizada en 1915. En ella observamos, de nuevo, la misma configuración compostiva (des-compositiva) del espacio que en la obra anterior. Las figuras inertes e inanimadas están ubicadas en un pavimento similar al tablado de un escenario teatral, otra vez en primer plano, en un espaciamiento / temporalización donde la voz no alcanza. Todo parece casi idéntico a *Hector y Andrómaca*. En apariencia nada nos hace ir más allá para acabar mostrando de modo más claro la reinención dechiriquiana del cuerpo. Pero si observamos un pequeño detalle de la pintura todo cambia: sobre la superficie de uno de los maniqués aparece pintado un pequeño corazón.



*Los maniqués de la torre rosa (detalle)*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

El maniquí de la imagen delata la des-organización de los órganos, ahora transpuestos a una superficie. El corazón, órgano organizador por excelencia y núcleo en torno al cual todo orbita, ya no adquiere la preeminencia de un centro regulador de vida. En su bautismo de insignificancia antiesencialista se presenta en equivalencia a otras partes del cuerpo de la figura. El corazón es el intruso de Jean-Luc Nancy, la interioridad sacada afuera, al seno

desorbitado del extrañamiento<sup>328</sup>. ¿Por qué comenzar por el principio-centro, porqué iniciar un pensamiento del cuerpo a partir del concepto de organización? Si en *Los maniqués de la torre rosa* De Chirico empieza por el corazón es pura casualidad, ya que podría haber comenzado por los pies, la cabeza, las piernas o el torso, en un desplazamiento desorbitado de intensidades<sup>329</sup>.

Pero el análisis de esta pintura no sería completo sin comprender su historia propia. Según Baldacci, De Chirico la pintó como homenaje a su hermano, Alberto Savinio, por su contribución a la génesis del arte metafísico<sup>330</sup>. Las figuras que vemos representadas corresponderían, por tanto, a la figura de De Chirico y su hermano. Y aunque podría establecerse una interpretación partiendo del tamaño de los maniqués, concluyendo que el de mayor estatura corresponde al hermano mayor (Giorgio) y el de menor estatura al hermano menor (Alberto)<sup>331</sup>, el anonimato de las figuras nos impide aventurarnos. No hay, para nosotros, una prevalencia de edad, o lo que es lo mismo, una centralización temporal y sucesiva del antes y el después. El espacio desorganizado (productor sincrónico del cuerpo sin órganos) ha barrido de la escena cualquier referencia posible a la

---

<sup>328</sup> "El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo de intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. (...) carece de derecho y de familiaridad, de acostumbamiento. En vez de ser una molestia, es una perturbación en la intimidad. (...) yo he recibido, entonces, el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron. (...) Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era "el mío", y "mi propio órgano"? ¿Era siquiera un órgano?". NANCY, J.-L.: *El intruso*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006, pp. 11-16.

<sup>329</sup> "Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. (...) El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, p. 158.

<sup>330</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 110.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 110.

linealidad de la historia biográfico-personal de la obra. Sin centro, fuera de la órbita de Cronos, no puede haber mayor y menor, padres e hijos. Así, los maniquíes se presentan como multiplicidades que no admiten la voz organizadora del padre-comienzo-presencia. En la intimidad del espaciamiento / temporalización, los dos hermanos pierden su hermandad para ganarla de un modo des-orbitado en la exterioridad, en el rizoma y en el entrecruzamiento que hace posible un tiempo que ya no tiene inicio en la sucesión (extensión), sino en la heterogeneidad de lo múltiple (intensidad).

El análisis de la corporalidad dechiriquiana hace que nos detengamos un momento para plantearnos la siguiente reflexión: ¿es el arte de De Chirico un arte metafísico? Si la metafísica requiere para su fundación un comienzo, un centro-fundamento o un inicio del pensar-pintar anclado en la extensión, entonces su pintura no puede ser, de ningún modo, una pintura metafísica<sup>332</sup>. Así lo demuestran no sólo los apartados anteriores, también, de modo concreto, la corporalidad des-organizada de estos maniquíes. ¿Podemos seguir hablando de tiempo de la metafísica, cuando hasta el cuerpo se procura los medios para no responder a nada, para

---

<sup>332</sup> "No propone interpretaciones verticales. Metafísica no indica un esfuerzo para tender hacia la trascendencia, ni alude a las formas originarias del ser, ni a verdades inmutables. Alude, por el contrario, a una trémula sensibilidad, de impronta casi prehistórica. Ilustra cuestiones de tipo estrictamente ambiental. Remite a desplazamientos laterales. Se trasportan las imágenes de los lugares donde se encuentran normalmente hacia el otro lugar, con imprevistos desplazamientos". TRIONE, V.: "El Novecento de Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, p. 25. Acerca de la clarificación del término metafísica, recordemos las palabras de Alberto Savinio: "A scampo dei soliti e troppo frequenti equivoci, avverto una volta per sempre che io uso l'aggettivo *metafisico* per qualificare la qualità intima, ossia la sostanza lirica delle cose. Non so per quale ostinata aberrazione, si continua a usare *metafisico* come sinonimo di *oscuro*, *astratto*, *confuso*. (...) L'inflessibile logica della grammatica vuole che *metafisico* stia per antitesi a *fisico*, ossia ciò che cade sotto i sensi materiali". SAVINIO, A.: "Primi saggi di filosofia delle arti... *Op. cit.*, p. 25.

no decir ni significar nada y para presentarse como vacío abrupto insertado en el seno de la presencia?



*El Gran metafísico*  
Giorgio de Chirico  
(1917)

Observemos de nuevo las obras, en concreto *El Gran metafísico*, de 1917. Según parece, con el nombre de *Gran metafísico* el artista se refiere a sí mismo como creador único de esta vanguardia. Pero hay en todo ello una peculiaridad. El pintor no se retrata: aparece como conglomerado de elementos des-organizados en primer plano<sup>333</sup>. De nuevo y siempre como cuerpo sin órganos. ¿Es,

---

<sup>333</sup> "È, anche questo quadro, al tempo stesso un'ironia e un inno a tutte le grande costruzioni metafisiche del passato. Questo è quel che de Chirico ha qui intuito, quel che ci rappresenta: tutta la grande metafisica del passato è nient'altro che questa enorme costruzione di casse che sono alla base (...) di assi portante, di squadre o di misure, di geometria e magia insieme, in cima alla quale svetta la testa del manichino, il doppio della figura umana. È la soggettività umana ciò a cui tende tutta questa costruzione, è questa il suo culmine e il suo scopo, il suo senso; ma e di nuovo solo la maschera del soggetto, o il suo doppio, il suo fantasma a troneggiare su tutta questa costruzione; il grande metafísico è ormai soltanto la rappresentazione di un sogno già sognato, o il primo balurme della veglia". DOTTORI, R.: "La

entonces, *El Gran metafísico* verdaderamente metafísico? ¿Podría entenderse la pintura de De Chirico como la creación de un impulso verdaderamente contemplativo y cerebral que fuera fruto de un colosalismo metafísico? ¿No estaríamos, más bien, dejando hablar a las multiplicidades y considerando los impulsos del cuerpo como contra-voluntad de poder (interpretada desde la onto-teología) abierta a la diseminación no violenta<sup>334</sup>?

En este punto es necesario recordar que De Chirico concibió las imágenes metafísicas en un estado de morbosidad y de enfermedad intestinal. Las últimas investigaciones relacionan la inspiración del artista con una disfunción en el lóbulo temporal del cerebro<sup>335</sup>, cuyos síntomas se reflejarían en dolencias y molestias en su aparato digestivo. El propio De Chirico atribuía los momentos de lucidez y clarividencia a momentos de anormalidad cerebral<sup>336</sup>. ¿Estamos, entonces, ante pintura cerebral? ¿No

---

parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, pp. 199-200.

<sup>334</sup> "La voluntad no es, por consiguiente, una realidad unitaria como dice Schopenhauer, sino que su unidad es sólo un nombre que encubre una pluralidad de fuerzas determinadas por el afecto de dominio. (...) El cuerpo es una pluralidad unificada de diversas "conciencias" que lo constituyen mientras que el yo, o la conciencia propiamente dicha, queda fuera del dinamismo interno de esta diversidad". SÁNCHEZ MECA, D: *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Editorial Tecnos, Madrid, 2006, pp. 122-124.

<sup>335</sup> PALACIOS, L.: "Arte y migraña", en: *Acta Neurol Colomb*, Vol. 24 No 3 Suplemento (3:1), septiembre de 2008, p. 75. El artículo puede consultarse en la siguiente dirección web: [http://www.acnweb.org/acta/2008\\_24\\_S3\\_72.pdf](http://www.acnweb.org/acta/2008_24_S3_72.pdf). ESPINO, I.: "Giorgio de Chirico: pintura metafísica "inspirada" por migrañas", artículo aparecido el 2 de junio de 2005 en el Diario El mundo. Puede consultarse en la siguiente dirección web: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/06/02/dolor/1117727201.html>. Véase también: BOGOUSSLAWSKY, J.: *The Neurology of Art- The example of Giorgio de Chirico*. *European Neurology*, 50, 2003, pp.189-190.

<sup>336</sup> "Psichicamente parlando il fatto di scoprire un'aspetto misterioso negli oggetti sarebbe un sintomo d'anormalità cerebrale affine a certi fenomeni della pazzia. Credo che in ogni persona possansi riscontrare tali momenti anormali e quanto mai felici allor che si manifestano in individui dotati di talento creativo e di chiaroveggenza. L'arte è la rete fatale che coglie a volo, come farfalloni misteriosi, questi strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni". DE CHIRICO, G.: "Sull'arte metafisica", en: *Revista*

estaría, más bien, De Chirico destruyendo la metafísica igual que Nietzsche, pintando desde un centro no organizado de su cuerpo, desde el estómago, los intestinos o el cerebro pero con el pensamiento ya desorbitado? El cuerpo des-compuesto del artista, por el que pasaban intensidades, no pudo, en un cierto momento, contemplar tan sólo con los ojos y por ello tuvo que crearse un espaciamento, un lugar de ausencia, una topografía del acontecimiento, un cuerpo que percibiera con el estómago, con la frente, con los ojos. Una percepción desorganizada del cuerpo sin órganos. ¿Pintura metafísica entonces? ¿No es esta denominación, tal como señala Félix Duque, una ironía<sup>337</sup>? ¿Por qué no hablar de pintura estomacal, o de pintura desde el lóbulo temporal del cerebro? ¿Por qué no hablar, incluso, de pintura regresivo-fetal<sup>338</sup>?

---

*Valori Plastici*, Anno I. - Roma - N. II e III. Febbraio - Marzo 1919 (numero doppio), p. 15.

<sup>337</sup> "So how was it possible for de Chirico to choose a term that was compatible neither with his *métier*, nor with his ultimate aims, which were moreover openly placed under the aegis of Nietzsche, the great bane of metaphysics? It was possible only if, as we are arguing, the term in question was understood ironically, in the strong, Romantic, sense of irony. (...) This is also the highest significance of Giorgio de Chirico's metaphysical irony. Not the affirmation at one and the same time of an ultimate logical foundation and of the ontological ground of the world (in whatever need this ground may consist: in *physis*, in god or in the modern subject), and not the disclosure of an immutable essence concealed behind mutable and perishable appearances; but the revelation of the "senseless beauty of matter", the immediate understanding that the *origin is abyss*. A matter that, precisely because of its nothingness (*Nichtigkeit*), precisely because of its absolute lack of origin (indeed, the only thing that is original is that lack!), has to be transmuted, limited and determined in "those objects that by their paneless of color and exactness of dimension are at the opposite pole of any confusion and any ambiguity". DUQUE, F.: "Constructions of the Spirit", en: VV.AA.: *Op. cit.*, pp. 171-172.

<sup>338</sup> "Existe otra génesis paralela en la inconsciente profundidad: en la que muy probablemente, en una personalidad tan edípica como la de de Chirico, cobra todo su valor la asimilación de un maniquí sin ojos, boca, sin brazos con la imagen del feto. Simulacro regresivo, casi sin posibilidad de duda: el cual, en la sometida conciencia, asume un valor oracular de metahistoria, productor de respuestas externas pero inalcanzables, entre las largas sombras proyectadas por el Misterio, o también por la esfinge materna". CALVESI, M.: *La metafísica esclarecida*. *Op. cit.*, pp. 180-181.

Con De Chirico devenimos temporalidades intra-uterinas, proto-formaciones uterinas pre-discretas. No cabe sino recordar lo ya escrito en uno de los apartados iniciales, en el que mostrábamos la imposibilidad del *ser-a-la-mano* y del *ser-ante-los-ojos*. Fuera del presente, esto es, en la cavidad uterina, las manos no alcanzan los útiles y estos tampoco pueden ya servirnos. Nuestras extremidades inutilizadas convierten la posibilidad del objeto en una imposibilidad de alcance para la presencia. Toda la metafísica de la presencia queda suspendida ante la imposibilidad de tener extremidades. En los contra-mundos generados por De Chirico no alcanzamos ya nada, permanecemos en la definitiva y radical ante-sala del mundo, lugar en el que los objetos no se comprenden a partir de su manejabilidad. Lo imposible del *ser-ante-los-ojos* afecta también a la existencia uterina dechiriquiana. Parece que la ausencia de ojos de los maniqués se corresponde con la misma ceguera del artista que pinta percibiendo a partir de una desorganización de los órganos, del mismo modo que podría percibir el feto, quien, más que existir, se configura en su pre-formalidad como una zona por la que pasan intensidades.

Igual que este *Gran metafísico* tiene niveladas las partes del cuerpo, así De Chirico habría pintado desde otras partes de su cuerpo. Las manos devienen intestinos, los intestinos manos, torsos, escuadras, metros, instrumentos de medición diversos. De Chirico, como Nietzsche (según lo interpreta Klossowski), habría dejado hablar al silencio acultural de sus *humores*<sup>339</sup>. En él no habría un impulso

---

<sup>339</sup> "Identificándose con ese obstáculo mudo del humor para el pensar, el "profesor Nietzsche" destruye no sólo su propia identidad, sino la de las *instancias hablantes*: suprime por consiguiente la *presencia de las mismas en su propio discurso*: y, con esta presencia, el principio de realidad mismo: su declaración se refiere a un *afuera* que él ha



ajeno a los humores de su cuerpo-enfermo<sup>340</sup>, ni un interés puro por la intelectualidad o por la claridad óptica<sup>341</sup>. Sus visiones se traducirían en una alocronía que nada tiene que ver con el optimismo de la línea progresivo-ilustrada que confía en la verdad y en las utopías realizables en un fin (fin del tiempo) alcanzable. Es en el cuerpo donde Nietzsche y De Chirico encuentran una zona de deslizamiento y devenir ajena al tiempo organizado de las metas. Por eso los dos escuchan su cuerpo para terminar hablando después con un silencio diferente, no metafísico ya<sup>342</sup>.

No se puede pensar del mismo modo si se escucha al cuerpo, y no puede escucharse del mismo modo si se hace cesar la cultura. Nuestro artista suspendió la cultura para escuchar su cuerpo enfermo, rompiendo con el silencio de la cultura el espacio para espaciarlo, el tiempo para temporizarlo. Eso fue lo que produjo la catástrofe. Su ceguera (la

---

*reducido al silencio de su propio humor*". KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche y el círculo vicioso*. Arena Libros, Madrid, 2004, p. 17.

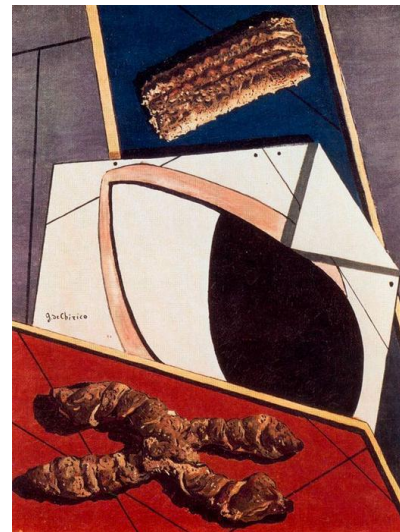
<sup>340</sup> «Nietzsche afirma que ellos [es decir, según Klossowski Descartes, Spinoza, Kant y Hegel] sólo obedecieron a la secreta preocupación de pronunciar sus propios movimientos de humor: "Pretenden que se trataría "de la verdad" - cuando en el fondo sólo se trata de ellos"». *Ibidem*, p. 25.

<sup>341</sup> En referencia al cuerpo como des-centramiento de la no-intelectualidad ilustrado-moderna, son interesantes las siguientes palabras de De Chirico: "Probablemente no tenía ni idea de nada, porque era un intelectual y, como todo el mundo sabe, los intelectuales están destinados a no entender nunca jamás nada de nada". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, p. 195.

<sup>342</sup> "Nietzsche (...) cuanto más escucha a su cuerpo, más desconfía de la *persona que el cuerpo soporta*. (...) Si ese cuerpo es hasta tal punto doloroso, si el cerebro sólo envía señales de desamparo, es porque aquí se trata de un *lenguaje* que busca hacerse escuchar al precio de la razón. De ahí nace un recelo, un odio, una rabia con respecto a su propia persona consciente y razonable. No es a ésta (...) a quien quiere conservar. A ella es a quien va a destruir por amor a ese *sistema nervioso* del que se sabe provisto y del que se *jacta*: a fuerza de estudiar sus reacciones, se concibe como *otro* distinto del que se había conocido anteriormente, tal como quizá no se le conozca nunca: de esa forma elabora una inteligencia que quiere que esté exclusivamente sometida a criterios físicos. No sólo interpreta el sufrimiento como energía, sino que lo quiere así: el sufrimiento físico sólo es vivible si está estrechamente ligado al goce, si desarrolla una lucidez voluptuosa: o extingue cualquier pensamiento posible, o bien alcanza el delirio del pensamiento". KLOSSOWSKI, P.: *Op. cit.*, pp. 48-49.

ceguera de la irracionalidad del cuerpo) transmitió intensidades de un tiempo diferencial a la pintura. ¿Cómo interpretar, si no, el instante de la revelación en la Plaza de Santa Croce en Florencia? Aquel sentimiento del que habla De Chirico es su particular decir *que la nada del cuerpo enfermo suspenda el tiempo*. Al escuchar su cuerpo se desprendió de la subjetividad y, al retratarse, ya no pudo pintarse más que como acumulación de enseres de medición. ¿Dónde estaba, entonces, el artista? ¿Dónde está en *El Gran metafísico*? Ha desaparecido en su cuerpo, se ha extraviado como creador, ha *preferido* desprenderse del vínculo con su obra...

Pero el cuerpo sin órganos no solamente se muestra en las organizaciones contra-causales de los maniquíes, también en la alimentación de dicho cuerpo. En De Chirico no hay boca, ni estómago, ni lengua: de nada serviría un menú ilustrado- napoleónico ante el acto de comer.



*Saluti di un amico lontano*  
Giorgio de Chirico  
(1916)

¿Cómo podrían, si no, interpretarse la introducción de elementos comestibles dentro de sus obras, como son las

piñas de plátanos y las galletas de Ferrara? Si la antropología de la alimentación nos dice que la modernidad napoleónica ha fragmentado el deglutir de alimentos y sabores configurando un programa, en el que se administran, ordenadamente, un primer, un segundo y un tercer plato, De Chirico introduce elementos comestibles sin considerar ningún orden: es más, siempre introduce postres, aquellos que se puede comer en cualquier momento o en último lugar. El cuerpo sin órganos no respeta las cronologías de los sabores, y todo puede darse en todo momento, mezclado, desordenado, alterado en su orden cronológico. Sus frutas y dulces de Ferrara funcionan como símbolos de una antropología de la alimentación post-moderna, pre-moderna, en la que se alteran sabores, olores, en la que nada se demuestra en su esencialidad. El cuerpo sin órganos no comienza por el principio, sino en cualquier punto aleatorio del sistema.

## 5.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 5.

Una vez establecidas las reflexiones pertinentes acerca de las relaciones entre De Chirico, el cuerpo y el tiempo, exponemos a continuación una serie de puntos fundamentales:

- Los maniqués y las esculturas decapitadas ven alterada su corporalidad al desposeerse del padre-comienzo-presencia que organiza la palabra-logos-ley. Las figuras se constituyen como cuerpos sin órganos carentes de jerarquía orgánica o remitencias a un organismo. No encontramos en ellas sucesiones genéticas de los órganos, sino multiplicidades, pues todos nacen a la vez, sin causa.

- La pintura de De Chirico no es impulso contemplativo y cerebral fruto del colosalismo metafísico, sino más bien corporal, estomacal, intestinal, regresivo-fetal. Es propia de temporalidades intrauterinas, donde no comparece el *ser-a-la-mano* ni el *ser-ante-los-ojos* (presencia). De Chirico habría dejado hablar al silencio acultural de su cuerpo, dando lugar a visiones alocrónicas no metafísicas, no optimistas con la verdad ni con la claridad óptica.

- Los elementos comestibles como frutas, dulces o las galletas de Ferrara no respetan el orden secuencial (moderno) de los sabores, ofreciendo primero los postres a degustar por el cuerpo sin órganos y alterando el orden cronológico-vulgar del tiempo.

Una vez concluida la recapitulación de conceptos, es posible preguntar: ¿qué sucede en el peligro de esta tempografía? ¿Qué ocurre con la inmanencia que nos ha legado el tiempo que regresa del límite? ¿No tendríamos que inaugurar, junto al artista griego, un pensar ligado a la intensidad que se opusiera a la trascendencia y que propiciara el entrecruzamiento de sentidos en el seno de la anarquía y el azar?

## 6.

### TIEMPO, AZAR Y DEVENIR.

#### LA TEMPORALIDAD DEL RIZOMA EN DE CHIRICO.

Lo habíamos anunciado: con el reconocimiento del límite De Chirico cierra el mundo de la trascendencia. Todo retorna del límite para ser segunda vez y ausencia de momento-fundamento originario. Desde ahora los enigmas no sirven para trasladarnos a un más allá del sentido, sino que permanecen en una carencia del mismo, como enigmas en sí:

“Perché l'enigma che de Chirico ama non richiede alcuna risposta, non ci coinvolge direttamente con pressanti interrogativi. Non rimanda ad alcunché di conosciuto, a significati nascosti e drammatici: rimanda solo a se stesso. È l'enigma dell'enigma. È il mito dell'enigma. È finzione scenica sul mistero”<sup>343</sup>.

Es el límite dechiriquiano aquello que abre el camino hacia una concepción del tiempo desligada de la causalidad que podemos definir por sus relaciones de vecindad con el azar. ¿Cómo interpretar si no la confrontación de elementos dispares? Conviven en una atmósfera de diferencia elementos contextuales múltiples que, una vez reunidos, emanan un sentimiento de misterio e irrebasabilidad de la razón. Ante estos elementos el pensamiento no puede (no se le permite) establecer un hilo sobredeterminante que enlace los fenómenos y su caos hacia una meta inteligible<sup>344</sup>. Para

---

<sup>343</sup> BRIGANTI, G.: “I metafisici”, en: *Op. cit.*, p. 18.

<sup>344</sup> “Despreocupado de cualquier coherencia narrativa, pone pieza tras pieza, transgrediendo la continuidad lineal. Experimenta traslados continuos, en el curso de los cuales desmonta una determinada idea de mundo, para reensamblarla según un orden inesperado (...) hasta

comprobar lo que venimos diciendo, observemos la obra *Canto de amor*, pintada en el año 1914.



*Canto de amor*  
Giorgio de Chirico  
(1914)

Aparecen en ella en primer plano, adquiriendo un enorme protagonismo, un guante de goma de color rojo, un busto clásico de yeso y una pelota de tenis. Quizá, si imagináramos al artista en el momento de concepción de la obra estaríamos en una mejor disposición para pensar acerca de ella. El pensamiento de De Chirico se hallaría inscrito dentro de la racionalidad habitual, cotidiano-banal, observando los objetos de modo tranquilo. En el seno de la normalidad las cosas se presentan en el pensamiento como partes de una totalidad-sentido. Los objetos están penetrados e interconectados por un contexto que les otorga una sobredeterminación de sentido. El guante es observado junto a otro guante, y ambos junto a enseres destinados en

---

descubrir elementos que escapan al inventario del presente". TRIONE, V.: "El Novecento de Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, p. 25.

su función a servir como ropa de abrigo o, quizá, tratándose de un guante de goma, a ser utilizado para tareas artísticas que requieren tal uso. Lo mismo sucede con el busto de yeso, probablemente inserto entre un conjunto de esculturas de un establecimiento dedicado al mundo del arte. En el interior del pensamiento cotidiano de la normalidad cada realidad se percibe, en un primer momento, como prevalencia en la equidad contextual.

Y es entonces cuando lo decisivo sucede. A una velocidad infinita<sup>345</sup> (es decir, de modo imperceptible para nosotros) los objetos pierden su horizonte de sentido para dejarnos des-orientados en la brújula del ser. En el evento de la desaparición y el desmoronamiento del sentido los objetos comienzan a parecernos extraños. El poeta Apollinaire escribirá acerca de este movimiento de extrañamiento en los objetos y, en concreto, de la relación establecida entre De Chirico y el guante rosa. Según el escritor, en la aproximación dechiriquiana al guante rosa se comprueba la sorpresa mezclada con el temor y lo impresionante. Estas dos categorías son las condicionantes de un tiempo del acontecimiento que desenraiza los objetos de su percepción habitual<sup>346</sup>. Así pues, repentinamente, a una velocidad infinita, el sentido habría desaparecido y De Chirico percibiría el mundo desde un ámbito diferente a nuestras coordenadas de cotidianidad.

---

<sup>345</sup> Con *velocidad infinita* nos referimos a la noción deleuziana de acontecimiento, de efecto, de incorporeidad y de haecceidad.

<sup>346</sup> Nos dirá Apollinaire en un artículo publicado el 4 de julio de 1914 en el *Paris-Journal*, lo siguiente: "Il signor Giorgio de Chirico ha appena comprato un guanto in gomma rosa. Uno degli articoli più impressionanti da vendere. Copiato dall'artista, esso è destinato a rendere più emozionanti ed allarmanti dei suoi quadri precedenti, le sue opere future. E se lo si interroga sullo spavento che potrebbe suscitare questo guanto, vi parla immediatamente di spazzolini da denti ancora più spaventosi, inventati recentemente dall'odontoiatria, la più recente e più utile di tutte le arti". DALLA CHIESA, G.: "La vicenda parigina della metafisica", en: VV.AA.: *La Metafisica. Museo Documentario. Op. cit.*, p. 91.

Quizá comprendamos mejor el extrañamiento producido en los objetos si escuchamos un fragmento escrito por el propio artista, en el que nos habla de la pérdida de memoria conectándola con el pensamiento de Schopenhauer:

"Schopenhauer define como loco al hombre que ha perdido la memoria. Una definición llena de agudeza, ya que, en efecto, lo que constituye la lógica de nuestros actos normales y de nuestra vida normal es un continuo rosario de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros y viceversa. Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando esa escena"<sup>347</sup>.

Si la memoria (aquello que nos hace reconocer nuestro mundo) desaparece es inevitable que se produzca una pérdida de sentido en el seno de los objetos y, al mismo tiempo, un

---

<sup>347</sup> DE CHIRICO, G.: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Op. cit., pp. 40-41.



sentimiento de novedad en el momento de su contemplación. Cuando observamos los objetos dechiriquianos de *Canto de amor* u otros de los trabajos de su época metafísica, volvemos a experimentar esta misma sensación.



*El sueño transformado*  
Giorgio de Chirico  
(1913)

En ellos el sentido es elidido, robado, ausentado, hasta hacer que las cosas que antes lo poseyeron se cierren herméticamente para que el mundo no prevalezca en la esfera de la familiaridad. Cuando los objetos dechiriquianos cierran su puerta al sentido no podemos ver ninguna entidad que nivele el ser y la nada. Cuando el sentido se sustrae de los objetos morimos para el mundo que antes vivíamos en plena consonancia con los patrones humanos. Asistimos, así, al acontecimiento de una primera muerte, o lo que es lo mismo, a una primera despedida del tiempo derivado de la onto-teología heideggeriana, decimos adiós al tiempo cotidiano-banal sobredeterminador del sentido.

En la obra que analizamos, *Canto de amor*, los objetos han sido traídos y con-traídos al lugar donde sólo pueden presentarse en su pobreza. En lugar de encontrar entidades manifiestas que abran y posibiliten una residencia humana,

encontramos objetos pobres de sentido, debilitados y ausentados<sup>348</sup> violentamente de contexto<sup>349</sup>. En lugar de tener ante nosotros una totalidad compacta en la que todo es comprensible, encontramos fragmentos, restos que podríamos denominar como estelas objetuales del naufragio del sentido<sup>350</sup>. A nuestro parecer, estos objetos, en tanto que huellas de la plenitud del sentido, invierten diferencialmente el pensamiento metafísico. Como ha señalado Wieland Schmied:

“Si tratta a rigore di immagini “antimetafisiche”, in quanto annunziano la fine del vecchio ordine “metafisico” che connetteva tutti i fenomeni dando loro un senso. Senza quest’ordine, tutti gli oggetti agiscono su noi isolatamente e diventano enigmatici: sul palcoscenico di de Chirico ce li troviamo di fronte

---

<sup>348</sup> “El fragmento es generalmente una porción presente que remite a un sistema considerado por hipótesis como ausente. (...) No sin motivo en determinadas disciplinas naturalmente inclinadas al fragmento, a menudo se tiene la impresión de la búsqueda del suspense, es decir, de una progresión azarosa hacia la solución considerada por hipótesis y eventualmente confirmada”. CALABRESE, O.: *Op. cit.*, p. 91.

<sup>349</sup> “De Chirico creó con esta obra una de las fundamentales del siglo XX. La heteróclita reunión de elementos aparentemente sin ninguna correlación está en el origen de la fascinación inexplicable del cuadro: la pelota de tenis, la copia en yeso del Apolo del Belvedere, la locomotora semiescondida por el muro de ladrillo (...) y sobre todo el guante de goma rosado, clavado en la pared, establece entre ellos un diálogo mudo, lleno de significados y de misterio”. CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 102.

<sup>350</sup> En lo referido al concepto de fragmento, escribe Omar Calabrese: “Completamente diversa es la etimología del “fragmento”, que deriva del latín “frangere”, es decir, “romper”. (...) El fragmento presupone, más que el objeto de romperse, su objeto. Sea prueba de ello que el verbo “romper” posee un reflexivo intransitivo, “romperse”, pero no un reflexivo pasivo. A diferencia del detalle, el fragmento, aún perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*. (...) El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto. Está determinado por el caso, si queremos decirlo de este modo, y no por una causa subjetiva. (...) El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación”. CALABRESE, O.: *Op. cit.*, pp. 88-89.

inseriti in una prospettiva inquietante,  
come in un museo"<sup>351</sup>.

Ahora bien: hay una pregunta fundamental que no podemos obviar, ya que es muy posible que el lector se la haya formulado mientras seguía nuestro discurso. Cuando miramos estos objetos, nos preguntamos: ¿dónde se sitúa su origen o comienzo? ¿Dónde está la causa, su lugar posible de focalización, el centro sobre el que orbita el fragmento-objeto? Es esa la pregunta fundamental a responder. Intentamos pensar una respuesta, pero comprobamos que no existe tal lugar, que no se da tal causa, ya que esta ha quedado definitivamente oculta y suspendida para el efecto<sup>352</sup>. Todo lo que suponga hablar-pensar de causa no dejaría de aventurarnos en el territorio de la conjetura, pues la línea de la razón que vertebra los acontecimientos ha sido borrada por el abismo (ausencia de fundamento). El mero intento que pretenda hallar una reconstrucción retrospectiva de la razón, motivo o causa *por la que* los objetos han llegado a desembocar en una transversalidad de relaciones, no haría otra cosa que volver a resituar y a re-centrar lo que lícitamente (hablando desde Nietzsche) carece de centro<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> SCHMIED, W.: "La pittura metafisica e il suo influsso sulla nuova oggettività in Germania", en: VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti, Ester Coen, con la collaborazione di Anna Orsini Baroni. Neri Pozza Editore, *Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>352</sup> Nos dice Roland Barthes en "Barthes por él mismo": "Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces unas piedras en la circunferencia del círculo: me desparramo en derredor: todo mi pequeño universo en pedazos; en el centro, ¿qué?" Citado en: CALABRESE, O.: *Op. cit.*, p. 102. Calabrese describe a continuación la estética del fragmento: «es un derramarse eludiendo el centro o el origen del discurso. (...) El fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar "el monstruo de la totalidad"». *Ibidem*, p. 102.

<sup>353</sup> Es interesante aquí citar a Nietzsche: "En todo tiempo se ha creído saber qué es una causa, mas ¿de dónde sacábamos nosotros nuestro saber, o, más exactamente, nuestra creencia de tener ese saber? Del ámbito de los famosos "hechos internos", ninguno de los cuales ha

Lo conceptualmente relevante del carácter de incomprendibilidad de las pinturas metafísicas dechiriquianas es la carencia de sentido a la que, tarde o temprano, acaban conduciéndonos<sup>354</sup>. En estas obras no se entiende nada porque no puede entenderse nada. La pérdida de memoria y lo que podríamos denominar, en sentido schopenhaueriano, *la locura de los objetos*, conduce a la imposibilidad de reducción a la unidad mediante operaciones otorgadoras de sentido. No se puede reducir a la unidad aquello que aparece desligado de una cadena de concatenación explicativa. Si los objetos aparecen desconectados entre sí, y si en su desconexión se dan como multiplicidades, no podríamos, bajo ningún concepto, volver a introducirlos en la comprensión propia de una temporalidad narrativo-lineal<sup>355</sup>.

---

demostrado hasta ahora ser un hecho. Creíamos que, en el acto de la voluntad, nosotros mismos éramos causas (...) Del mismo modo, tampoco se ponía en duda que todos los *antecedentia* [antecedentes] de una acción, sus causas, había que buscarlos en la consciencia (...) Finalmente, ¿quién habría discutido que un pensamiento es causado?, ¿Qué el yo causa el pensamiento?... (...) ¿Qué se sigue de aquí? ¡No existen en modo alguno causas espirituales! ¡Toda la presunta empiria de las mismas se ha ido al diablo! (...) Nosotros hemos inventado el concepto "finalidad": en la realidad falta la finalidad... Se es necesario, se es un fragmento de fatalidad, se forma parte del todo, se es en el todo, - no hay nada que pueda juzgar, medir, comparar, condenar nuestro ser, pues esto significaría juzgar, medir, comparar, condenar el todo... ¡Pero no hay nada fuera del todo! - Que no se haga ya responsable a nadie, que no sea lícito atribuir el modo de ser a una causa prima, (...) - sólo con esto queda otra vez restablecida la inocencia del devenir". NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 63-70.

<sup>354</sup> Refiriéndose a sus pinturas dirá De Chirico: "Por otra parte, nadie ha entendido nunca nada de ellas, ni entonces ni hoy. En general la gente ve aquellas pinturas como escenas imaginarias al atardecer, con luces de eclipses que presagian catástrofes, o grandes silencios que preceden a los cataclismos, una especie de atmósfera de terror, un aire de novela negra o de película policíaca. Estas interpretaciones también les convienen a los surrealistas, campeones entre los campeones de la imbecilidad moderna. Les convienen para hacer literatura barata". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Op. cit., p. 91. Y dirá más adelante refiriéndose a su pintura metafísica: "Esos cuadros sólo los han entendido hasta ahora dos o tres personas en todo el mundo, y aún no podría jurarlo". *Ibidem*, p. 167.

<sup>355</sup> «Del lado de la *historia*, Benjamín exige que se termine con la eterna y falaz apelación a las "causas" - o "paternidades" o "influencias" - y a los "efectos". La historia del arte termina por negar la temporalidad misma de su objeto adjudicándosela a la "única

Es este posicionamiento radical sobre la ininterpretabilidad de sus obras lo que hizo a De Chirico tantas veces separarse del pensamiento del grupo surrealista. Si los surrealistas y sobre todo Freud acababan, con muy diversas estrategias, reduciendo el evento de la multiplicidad a la explicación de la unidad, De Chirico, en las antípodas diferenciales del psicoanálisis y el surrealismo<sup>356</sup>, apuesta por una ausencia de comprensión y de tiempo reintegrador de la narratividad (Deleuze y Guattari)<sup>357</sup>. No queda otro remedio que contemplar los objetos dechiriquianos como objetos sin causa que brillan en el instante de su estar suspendido, objetos-efecto que trabajan en el atletismo de la no explicación, en el esfuerzo de ser absolutamente efecto, de su darse y aparecer como sorpresa y como vez primera.

Así pues, afirmamos que en De Chirico lo más necesario y decisivo es el olvido que lo sitúa (des-sitúa) a favor de la suspensión de la causa<sup>358</sup>. El pintor reside en el lado

---

forma de la causalidad", siguiendo la lección historicista común. Pero las obras de arte, dice Benjamin, tienen una "historicidad específica" (*spezifische Geschichtlichkeit*) que no se expresa en el modo extensivo (*extensive*) de un relato causal o familiar de tipo vasariano, por ejemplo. Se despliega multiplicadamente en un "modo intensivo" (*intensive*) que, entre las obras, "hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica". DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo... Op. cit.*, p. 140.

<sup>356</sup> "En aquellos lejanos años el snobismo del psicoanálisis, tan querido por los surrealistas y por tantos intelectuales y desocupados de nuestra época, todavía no había inundado la tierra. Los surrealistas eran tan fanáticos de Freud que cuando su jefe supremo, André Breton, se casó, en vez de ir, como es usual, de luna de miel a Venecia o a Nápoles, (...) se fue con su joven esposa a Viena, no para saborear el romanticismo de la capital austríaca, sino para conocer personalmente al maestro de la libido y del complejo de Edipo". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, p. 100.

<sup>357</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, pp. 33-44 (que comprenden la meseta llamada 1914. ¿Un solo o varios lobos?).

<sup>358</sup> "Se trata siempre de la pérdida de valores de contexto, de gusto por la incertidumbre (...) de adquisición de nuevas valoraciones provenientes del aislamiento de los fragmentos, de su puesta en escena". Y más adelante: "Una verdadera metáfora del placer mismo del fragmento: anulación de la memoria sistémica y contextual". CALABRESE, O.: *Op. cit.*, p. 104. A este respecto, sobre la abolición de las causas, y refiriéndose a De Chirico, escribe Wieland Schmied:

donde hallan su morada las cosas y donde no es posible trazar un antes o después de los objetos, donde lo máximo que se puede hacer es dibujar una línea quebrada de discontinuidad temporal<sup>359</sup>. Por eso creemos importante reproducir un fragmento de Trione en el que se piensa una temporalidad de la discontinuidad y de la multiplicidad de tiempos, los cuales se emancipan de la presencia-cronología para acercarse a la diseminación de aquello que comparece sin fundamento. Es esta la eventualidad característica en las pinturas dechiriquianas:

“En sus obras, De Chirico (...) efectúa saltos temporales, combinaciones diferenciales. Manipula hechos inconexos. (...) Introduce en las evoluciones históricas lineales márgenes de discontinuidad. Se sustrae a cada posibilidad de comprobación, para acceder a estratificaciones y a largas duraciones, en las que el *más-que-pasado* está reavivado por el *más-que-presente*. Pone a punto un teatro “policrónico”, en donde el presente es *reconfigurado*. (...) Se evoca un tiempo que ya no es “el tiempo de las fechas”, sino que es estupendamente impuro e híbrido. Se alude a un gesto que destroza las cronologías, actúa por discordancias, delineando los contornos de una cautivadora “omnitemporalidad”, entre

---

“Spezzare i rapporti causali, la squallida e ovvia interpretazione del quotidiano, sciogliere l'inestricato nodo dei fenomeni: ecco che cosa era da fare in pittura”. SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, p. 20.

<sup>359</sup> “De Chirico no se limita a llamar a las cosas por su nombre. Las describe, como si las viera por primera vez: las separa de sus contextos habituales, para plasmarlas en la *discontinuidad temporal*. (...) Alimenta incongruencias, descontextualiza lo que se conoce, viola las persistencias monumentales”. TRIONE, V.: “El Novecento de Giorgio de Chirico”, en: *Op. cit.*, p. 33.

vuelcos y falsos recuerdos. (...) Interrumpe las evoluciones lineales, merodea por caminos de un tiempo hecho añicos y disgregado, parecido a una cuerda deshilachada”<sup>360</sup>.

El guante, el busto y la pelota de tenis de *Canto de amor* se limitan a acaecer sin un pasado o ligazón que conecte las cosas con la linealidad y con su punto fundador del instante de la presencia. De Chirico escoge otro camino: renuncia a forzar las cosas a caminar hasta la desembocadura del sinsentido, prefiriendo ser sólo testigo del acontecimiento sin intervenir en su generación. No es ni quiere ser (no puede, por honradez, serlo ya) el antecedente del evento transformador de las cosas. Se limita a prestar, a donar su pensamiento a un tiempo diferente del cotidiano cronológico, igual que se presta la casa a un amigo que en todo nos es superior.

Cuando miramos extrañados los objetos, nos preguntamos si no sería una impostura considerar la ausencia de De Chirico como presencia, su desaparición como intervención de un sujeto. Pensemos en una obra de 1913, y que algunos datan del año 1914, denominada *Composizione metafisica*. Quizá este trabajo complete, cuando sea interpretado, la visión acerca de la intervención del artista en sus propias obras. El rasgo definitorio más notable de esta pintura aparece en uno de los volúmenes cúbicos que la componen. Se trata de una gran X.

---

<sup>360</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.



*Composición metafísica*  
De Chirico  
(1913)

Como sabemos, la X es el signo de todo aquello que permanece desconocido, el símbolo del enigma, del problema y de la incógnita. Pero, al mismo tiempo, corresponde al "chi" griego, lo cual coincide con la primera sílaba del apellido del pintor: Chirico<sup>361</sup>. Atendiendo a los relatos que se desprenden de la X podemos afirmar que el enigma se ha introducido en la propia identidad del artista<sup>362</sup>.

Con ello no estaríamos ya ante un sujeto fuerte, monádico e inalterable que tuviera que ser necesariamente pensado como

---

<sup>361</sup> «Tra i segni, ricorre la X, persino nella forma dei biscotti: che è il "chi" greco, è vero (Chirico), ma è soprattutto il segno di ciò che resta sconosciuto, dell'incognita. Nella *Composizione metafisica* del 1913, la X campeggia enorme. "Uno inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso"». CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: *Op. cit.*, p. 34.

<sup>362</sup> "Dunque, egli conosceva del fatto che il segno X in greco designava la lettera Chi, ossia l'iniziale del suo nome. X (Chi), divenne il suo monograma. Così, essa appare in diversi dipinti del periodo, in una certa maniera indipendente autonoma, ed è molto di più di una semplice firma; essa significa che nel quadro c'è un autoritratto". SCHIEBLER, R.: "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività", en: *Op. cit.*, p. 210.



causa. Aquello que antes funcionaba como principio primero o fundamento (el sujeto-autor) ha sido precipitado al abismo del desconocimiento. La introducción de la X y el consiguiente paralelismo entre el fonema X en griego y el inicio del apellido del pintor convierte al mismo artista en una zona oscura de ignorancia, en el agujero del bloque autoerrático que interrumpe la red de la presencia. El sujeto-artista, desde esta interpretación, no es ni puede ser un comienzo ni causa generadora, tan sólo una tierra arada que funcione como lugar de acogida de los efectos o como superficie que haga posible los desniveles del sentido. Y esto porque De Chirico no impulsa ni genera el acontecimiento, porque más bien retrocede ante la acción, porque no hace ni deshace. No veremos, en consecuencia, nunca hablar a De Chirico con la voz del ser ni con el silencio de la inexistencia.

Junto a estas pinturas estamos muy alejados del pensamiento que concibe la totalidad como algo generado por un sí mismo que cree hallarse situado fuera del mundo, en un exterior impune e inafectable desde el que maniobrar y operar en un interior maleable. El tiempo exoesférico al que nos referíamos en el capítulo dedicado al Futurismo pasa en De Chirico, como en Boccioni, a ser endoesférico, interior e inmanente. Hans Blumenberg describe, encarnándolo en la figura de Hitler, al gran sujeto que pretende adueñarse de la inocencia del tiempo haciéndolo coincidir con el tiempo propio generado por la subjetividad:

“La violenta reducción del tiempo del mundo al tiempo de la vida no es nada extraña en la experiencia histórica, no importa lo incompleta que haya sido la ejecución de la resolución tomada por un hombre prepotente

en la creencia de que, por un momento, la totalidad de las cosas habría sido puesta en sus manos y sometida a su propia decisión. (...) ¿Existe tal cosa? ¿ha existido alguna vez? (...) Hitler (...) un caso claro de tal desvarío: hacer converger por la fuerza el tiempo de la vida y el tiempo del mundo fue una de sus últimas monstruosidades”<sup>363</sup>.

Si optamos por decirlo con el lenguaje de Blumenberg, afirmaremos que en la Pintura metafísica de De Chirico hay una apertura del sujeto al tiempo del mundo. El artista ve cómo desaparecen en torno a las cosas la huella que, conjeturalmente, las había generado, sin hacer nada por conservar ni el más mínimo asomo de procedencia. Como embarcados en un viaje sin retorno los fragmentos objeto-contextuales cierran, en torno a sí, cualquier intento de explicación-interpretación, porque no son otra cosa que un puro cerrarse para la causa que es, al mismo tiempo, un abrirse a las consecuencias y a los efectos puros.

Si hay algo que podamos afirmar acerca de la subjetividad dechiriquiana (subjetividad de la Modernidad) es que se debilita hasta llegar a ser impotencia, en el sentido con el que Derrida comprende a Artaud, en el sentido de *impoder*<sup>364</sup>. Si hay algo que debemos comprender en el estar

---

<sup>363</sup> BLUMENBERG, H.: *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Pre-textos, Valencia, 2007, p. 71.

<sup>364</sup> “El *impoder*, (...) no es, como se sabe, la simple impotencia, la esterilidad del “nada que decir” o la falta de inspiración. Por el contrario, es la inspiración misma: fuerza de un vacío, torbellino del aliento de alguien que sopla y aspira hacia sí, y que me sustrae aquello mismo que deja llegar a mí y que yo creo poder decir *en mi nombre*. (...) esa fecundidad del otro aliento es el *impoder*: no la ausencia, sino la irresponsabilidad radical de la palabra, la irresponsabilidad como potencia y origen de la palabra. (...) Esta irresponsabilidad no le corresponde definirla ni a la moral, ni a la lógica ni a la estética: es una pérdida total y originaria de la

en el mundo dechiriquiano es precisamente un ausentarse, es la enunciación serena del "que suceda". Así pues, en lugar de considerar a De Chirico como sujeto orgulloso moderno, podríamos pensarlo como un pequeño sujeto, elástico, inactivo y desposeído, que se abandona y se deja diluir por el acontecimiento de un tiempo que no es. Aunque sea pintor-pensador, en su actividad está muy alejado del artista que actúa, piensa y pinta como fundamento-sujeto-ser. De Chirico consiente, y lo hace para no inmiscuirse en la inocencia que las cosas han recobrado. Será esta inocencia lo que traslada a sus lienzos, que han dejado de ser una zona dominada por la extensión del Sujeto-sí-mismo para pasar a ser plano o corte que el azar retiene desde su aceptación<sup>365</sup>.

Cuando De Chirico aparece como afirmador de la niñez de los acontecimientos deja de ser apuntador y demiurgo, el dios creador que ejecuta el primer impulso. Abandona el disfraz de un director de escena que hubiera agrupado los objetos bajo el sentido. Las cosas no son prolongaciones de la causa que se insertan en la línea previsoras y conectivas del antes (antecedente) y el después (consecuencia); no es posible pensarlas a partir de un cálculo previsorio o como desarrollos procesuales en cadena. Y esto es así porque en su pintura tiene lugar aquello que está más allá de las determinaciones propias de la subjetividad<sup>366</sup>. Permanecemos

---

existencia misma". DERRIDA, J.: "La palabra soplada", en: DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*. Op. cit., pp. 242-243.

<sup>365</sup> «"El fondo del espíritu" es primero "delirio... azar, indiferencia" (ES, 4): un caos intensivo formado por esbozos evanescentes, sensaciones fugaces, vibraciones no ligadas. Para que el espíritu devenga sujeto, todavía es preciso que esos esbozos sean contraídos, conservados como "hábitos", y que la diferencia así producida no se iguale en el reconocimiento activo de un medio. Los fulgores distintos-oscuros del pensamiento se producen en ese intervalo precario». ZOURABICHVILI, F.: Op. cit., p. 121.

<sup>366</sup> Es sin duda clarificador aludir a Hume, y a su concepción de la causalidad. Para él: "la causalidad es una útil herramienta para describir una sucesión de acontecimientos, nada más". Al mismo tiempo

junto a Hume en este aspecto<sup>367</sup>. El misterio experimentable en *Canto de amor* es el misterio de las cosas que no tienen padre, el de los objetos huérfanos de un padre artista ausente. Pero, al mismo tiempo, es el misterio de las cosas que el azar ha dejado libres del tiempo de la causalidad, tornada inocua, impotente, incapaz, muda. Decimos adiós a los discursos, las historias y los relatos. Ahora, en el silencio de las causas, brillan los efectos no dispuestos sobre el tablero onto-teológico, sino en el azar<sup>368</sup>. ¿Cómo iba a ser posible que algo se situara fuera del límite del mundo, cuando la totalidad no permite aducir ningún indicio de explicación? De Chirico parece mirarnos con complicidad a los ojos para decirnos amistosamente: no hay fundamento, y todo aquello que se diga respecto a las cosas no se establecerá como verdad extra-mundana que funcione como primer principio<sup>369</sup>. Un discurso es también un modo de hacer

---

es obligado recordar a Nietzsche: "Causa y efecto [...] probablemente nunca ocurre. En realidad tenemos delante un continuo del que aislamos un par de fragmentos. [...] No vemos la causa, la inferimos". GANE, L. P.: *Nietzsche para todos*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, p. 60.

<sup>367</sup> "Que de la mera premisa de que una bola de billar se está moviendo en línea recta hacia otra, nunca sería posible "inferir el movimiento de la segunda bola a partir del movimiento e impulso de la primera". Si en cada uno de estos casos, o en los otros muchos ejemplos que pone, inferimos una conclusión contraria, es porque estamos haciendo proyecciones a partir de nuestra experiencia. Por lo que atañe a la lógica, cualquier cosa puede producir cualquier otra". AYER, A.J.: *Hume*. Alianza editorial, Madrid, 1988, pp. 101-102.

<sup>368</sup> «"¿Qué pasó?": el falso problema es invocar causas, buscar una explicación, posible sin duda en lo que atañe a la efectuación material del acontecimiento, pero impotente ante el irreductible hiato de los heterogéneos. Incluso es materia de fenómenos puramente físicos, es trivial, en resumen, decir que la causalidad no explica nada, y que ese no es su papel (lo que no implica que haya que buscar un modo de explicación superior). (...) El subraya que esta no da cuenta de la heterogeneidad de lo que ocurre. El tiempo pone en crisis la causalidad en un nivel más profundo: bajo la causalidad reina un azar irreductible que no la contradice, sino que la vuelve ontológicamente secundaria (tampoco la regularidad de una ligazón impide que sea fundamentalmente irracional, puesto que dos términos heterogéneos sólo tienen relación exterior, por su diferencia)». ZOURABICHVILI, F.: *Op. cit.*, p. 106.

<sup>369</sup> «¿Y cómo un principio puede ser "algo"? Algo es siempre una determinación, una cosa elegida entre las que hay. (...) Y verdadero principio no debería ser, en todo caso, algo, sino más bien "nada"». LEYTE, A.: *Op. cit.*, pp. 60-61.

y de estar en el mundo, nunca metalenguaje ni supra-mundinidad. Pertenece al mundo y, por tanto, no es ni puede ser causa de nada<sup>370</sup>.

Tomando como lente interpretativa lo hasta ahora escrito podríamos comprender de un modo particular algunos de los rasgos de carácter manifestados por De Chirico cuando era niño. En su biografía se narra cómo le gustaba hacer volar su cometa, la cual hacía ascender más alto que los otros niños, viendo con amargura cómo estos lanzaban piedras para derribarla. ¿Cómo no asociar el tiempo indeterminado y libre del azar con la imagen de la cometa?



Fotograma de *The Kite Runner* (Cometas en el cielo)<sup>371</sup>  
Marc Forster  
(2007)

La cometa volada es el tiempo que se hincha por la casualidad y el azar, derribado y convertido en miseria a través del pensamiento calculador que instaaura records y competiciones. La cometa del artista simboliza el tiempo

---

<sup>370</sup> «Como los otros grandes errores de la metafísica y de la moral, también la creencia en el yo se remonta, mediante la creencia en la causalidad, a la voluntad de encontrar un responsable del acontecer. La estructura del lenguaje, y ante todo la gramática de sujeto y predicado, de sujeto y objeto, y al mismo tiempo la concepción del ser que sobre esta estructura ha construido la metafísica (con los principios, las causas, etc.) está totalmente modelada por la necesidad neurótica de encontrar un responsable del devenir. Pero, "entretanto hemos reflexionado mejor. De todo esto no creemos ya ni una palabra"». VATTIMO, G.: *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermeunética*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1992, p. 30.

<sup>371</sup> Introducimos aquí este fotograma de *The Kite Runner* con una finalidad meramente ilustrativa.

inocente del devenir que quiere ser capturado por el tiempo lineal de la violencia, el esfuerzo, la impotencia, la competitividad y la subjetividad. De Chirico, tan influido por el pensamiento de Nietzsche, podría perfectamente haber secundado este fragmento referido a la inocencia del devenir:

“¿Desde hace cuánto tiempo me he esforzado en demostrar por mí mismo la completa inocencia del devenir! ¿Y cuántos caminos singulares he recorrido al hacerlo! (...) Por fin, la tercera vez, cargué con la negación de cualquier meta, por el hecho de experimentar la incognoscibilidad de todo encadenamiento causal. ¿Y todo eso para qué? ¿No era para procurarme el sentimiento de una irresponsabilidad total - situarme fuera de toda alabanza y de toda censura, con total independencia del ayer y del hoy, con el fin de perseguir mi meta a mi manera?”<sup>372</sup>.

Si en *Canto de amor* observamos una pelota de tenis, sabemos desde ahora que no lo es, porque no existe un monólogo contextual de permanencia ni un sentido que robe a los objetos su misteriosa paz de tiempo-acontecimiento. Sí un comienzo nuevo de suspensiones en el seno del azar<sup>373</sup>. Desde ahora las imágenes de mundo como sujeto / causalidad / determinación / necesidad se han vuelto insostenibles, porque el artista deja aparecer los objetos abismados en

---

<sup>372</sup> Citado en: KLOSSOWSKI, P.: *Op. cit.*, p. 36.

<sup>373</sup> “En conclusión: la suspensión de la fragmentariedad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional”. CALABRESE, O.: *Op. cit.*, p. 103.

atmósferas anticausales de posibilidades puras, en el tiempo recobrado del azar:

“Del azar divino, sin sujeto, (...) no siendo ni un sujeto legislador antropomórfico, ni nada que se pueda confundir con el campo de lo legislado: sino su otro lado, el lado de su inocencia sin sentido, el que permite que el límite vivo irrumpa súbitamente sin poder ser poseído, indisponible, imprevisible, ingenerable, indeductible, como condición de posibilidad del cosmos vivo en devenir”<sup>374</sup>.

El busto de Apolo, la pelota de tenis y el guante de cirujano proclaman, en un tiempo deshilachado de continuidad, su plenitud de tiempo ganado que ha vencido desde el lado lúdico del azar sin arrastrar consigo una causa-pasado cronológica<sup>375</sup>. Los objetos de *Canto de amor* no se conjugan con la gramática de Cronos, sino con el lenguaje desconjugado de Aión<sup>376</sup>, tiempo inagotable del

---

<sup>374</sup> OÑATE Y ZUBÍA, T., con la colaboración de GARCÍA SANTOS, C.: *El nacimiento de la filosofía en Grecia...* Op. cit., p. 105.

<sup>375</sup> “Un juego de azar absoluto, donde el azar sería afirmado íntegramente en cada jugada, donde cada jugada, por consiguiente, crearía sus propias reglas, como una ruleta en la que no cesaríamos de relanzar la bola después de haberla arrojado. A la regla de un lanzar único, azar inicial y relativo tolerado “una vez por todas”, se opondría una sucesión indefinida de lanzares que reafirmarían cada vez todo el azar, y que aparecerían así como los fragmentos de un mismo y único Lanzar “por todas las veces”. Este Lanzar único infinitamente subdividido, “numéricamente uno pero formalmente múltiple”, es la afirmación del azar absoluto, o del devenir: una afirmación en futuro, inseparable de una repetición, puesto que tiene por condición la reafirmación del azar absoluto cada vez, y de una repetición selectiva que no hace volver lo que sólo era afirmado una vez por todas. La afirmación del devenir implica que el azar sea vuelto a dar todo entero cada vez: ella excluye, pues, la finalidad, pero también la causalidad y la probabilidad, en provecho de correspondencias no causales entre acontecimientos (SPE, 304; LS, 199)”. ZOURABICHVILI, F.: Op. cit., p. 100.

<sup>376</sup> “El acontecimiento se despliega en dos modos temporales a la vez, Cronos y Aion. (...) la interminable instantaneidad del acontecimiento

gasto sin reserva<sup>377</sup> en el que cada vez se juega todo y donde los objetos, cada vez, son hijos, padres y hermanos de sí mismos.

Quizá el lector se haya preguntado por qué el azar es aquello que surge cuando no hay causas, fundamentos o principios primeros. Desde nuestro punto de vista, las obras de De Chirico hablan desde el azar porque hay en ellas una tonalidad propia del límite y la muerte. Este sentimiento de muerte no sólo es valorable a partir de sus connotaciones psicológicas, sino también como resorte que provoca la desorganización causal del tiempo. Puesto que no hay en el espacio dechiriquiano ningún más allá, la muerte viene a ser límite del que se regresa. En terminología heideggeriana, la muerte funcionaría como la posibilidad de una imposibilidad que hace posible todas las posibilidades<sup>378</sup>, apareciendo como origen desfondado o

---

(de ahí el término Aión, tomado de los estoicos). El instante no pasa, pues en él coinciden el futuro y el pasado. Ya no se trata de la velocidad relativa de los presentes variables o los medios, ahora es una velocidad absoluta, instantánea, pura diferencial de espacio-tiempo que en consecuencia ya no depende de un espacio recorrido ni de un tiempo determinado. La distinción entre Cronos y Aión puede enunciarse entonces de otro modo: el tiempo ya no mide un movimiento, ya no es el "número del movimiento". La relación de subordinación se invierte, y ahora es el movimiento el que está subordinado al tiempo, a su heterogeneidad, a la infinidad de sus dimensiones". *Ibidem*, pp. 119-120.

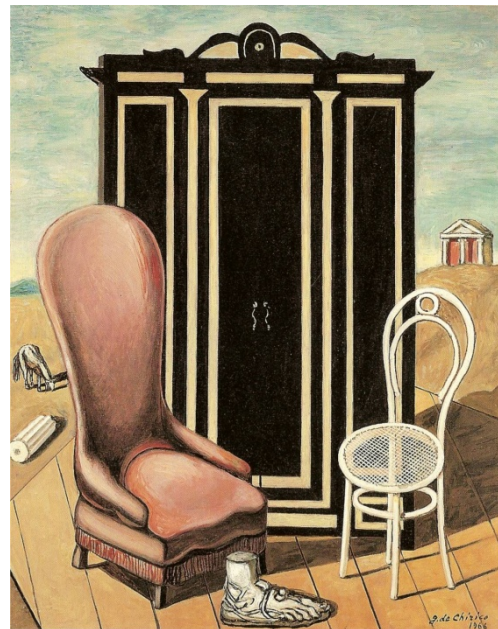
<sup>377</sup> "La relación de la escritura-simulacro con lo que representa (...) esa relación es análoga a la relación de las simientes fuertes, fértiles, que engendran productos necesarios, duraderos y nutritivos (...) con las simientes débiles, pronto agostadas, superfluas, que dan nacimiento a productos efímeros (...). Por un lado, el agricultor paciente y sensato (...); por el otro, el jardinero de lujo con prisas y jugador. Por un lado, lo serio (*spude*); por otro, el juego (*paidia*) y la fiesta (*eorte*). Por un lado, el cultivo, la cultura, el saber, la economía; por el otro, el placer y el gasto sin reservas. (...) La escritura y el habla son, pues, ahora, dos clases de huella, dos valores de la huella; una, la escritura, es huella perdida, simiente no viable, todo lo que en la esperma se gasta sin reserva, fuerza extraviada fuera del campo de la vida, incapaz de engendrar, de relevarse y engendrarse a sí misma. Por el contrario, el habla viva hace fructificar el capital, no desvía el poder seminal hacia un goce sin paternidad. En su seminario se adapta a la ley". DERRIDA, J.: *La diseminación*. *Op. cit.*, pp. 228-232.

<sup>378</sup> HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*. *Op. cit.*



abismo donde flota la posibilidad pura. La muerte, enemistada con Cronos, dejaría de sostener la temporalidad banal para abismar la causalidad en un territorio no prefijado por la fuga y la trascendencia. Lo mortal ha cerrado definitivamente la puerta al antecedente y al consecuente, ocasionando un *mundo-de-los-efectos* pleno en su suspensión de posibilidades. Este es el modo de manifestación de los objetos dechiriquianos: en un desierto sin caminos esparcen un tiempo del azar; nada de lo que acaece pierde su primera vez de posibilidad pura.

Ahora bien: creemos que no es suficiente lo hasta ahora dicho acerca del tiempo como inderivación y azar. Aún queda por transitar el recorrido de pensamiento que De Chirico ha abierto con la pérdida de la subjetividad y el giro contra-onto-teológico del tiempo. Algunas de las obras posteriores al período estrictamente metafísico permitirán continuar la vía ya inaugurada.



*Muebles en el valle*  
Giorgio de Chirico  
(1966)

En la obra *Muebles en el valle*, fechada en 1966, De Chirico vuelve a reunir cincuenta años después (aunque nunca dejaría de hacerlo) elementos dispares sobre una misma escena. Encontramos, esta vez, objetos de ámbito doméstico: un armario, un sillón y una silla dispuestos sobre una tarima de madera. Todos ellos han sido descontextualizados. Se encuentran insertos en un lugar inhabitual, un exterior natural, sobre un paisaje terroso que contiene ruinas de monumentos clásicos. Para comprender el sentido de la obra es preciso escuchar las siguientes palabras que De Chirico escribe en un texto de 1927, titulado *Statue, mobili e generali*:

“È già stato osservato più di una volta l’aspetto curioso che riescono ad acquistare letti, armadi, specchiere, divani, tavoli, quando ce li troviamo improvvisamente dinnanzi sulla strada, in uno scenario nel quale non siamo abituati a vederli: come accade in occasione di un trasloco, oppure in certi quartieri fuori dalla porta, sul marciapiede, i pezzi principali della loro mercanzia. Tutti questi mobili ci appaiono sotto una luce nuova, raccolti in una strana solitudine: una profonda intimità nasce fra loro, e si direbbe che un misterioso senso di felicità serpeggi in questo spazio ristretto da loro occupato sul marciapiede, nel bel mezzo della vita animata della città, e del continuo andirivieni della gente; (...) Una profonda impressione ci possono suscitare anche dei mobili disposti in un paesaggio deserto. Immaginemoci una poltrona, un

divano, delle seggiole, radunate in una piana della Grecia, deserta e ricoperta di rovine, oppure nelle praterie anonime della lontana America. Per contrasto anche l'ambiente naturale tutt'intorno assume un aspetto prima sconosciuto"<sup>379</sup>.

En palabras del propio artista encontramos, de nuevo, la referencia a la no causalidad y al encuentro fortuito de los objetos en un contexto extraño y exterior a ellos. La atmósfera del acontecimiento, del tiempo desligado del movimiento y de la génesis aparece en la ausencia de raíces que se observa en las cosas.

Pero hay algo en *Muebles en el valle* que la hace más interesante: la elección de los muebles como icono. El mueble es un objeto de uso cotidiano, movable por definición, pero al mismo tiempo arraigado a la casa, a la inmovilidad de la vida doméstica. Los muebles entran en contacto con nosotros en una encrucijada de experiencias y de costumbres, deviniendo al final puros monumentos del hábito y la permanencia<sup>380</sup>. Por esta razón, el que De Chirico extraiga de su contexto objetos tan ligados a la casa, la tierra y al fundamento-origen muestra un esfuerzo por llevar a cabo la máxima descontextualización posible. El artista ejerce una violencia radical al pensamiento, que ahora se ve obligado a permanecer perplejo ante la suspensión definitiva de contrarios irreconciliables. Todo lo que hay en los muebles de burgués, inmovilismo, estatismo y de espacio-tiempo estriado es sacado y

---

<sup>379</sup> DE CHIRICO, G.: "Statue, Mobili e generali", en: SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>380</sup> BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004.

descontextualizado en el afuera<sup>381</sup>, en el des-territorio y en el destiempo<sup>382</sup>.

Con ello convierte en efecto aquello que más se presta a ser causa, origen, familia, generación y génesis. Él mismo narra en su biografía las continuas mudanzas a las que se vio obligado durante su vida<sup>383</sup>, situación de movilidad y desarraigo que funciona como una catástrofe contra-habitual<sup>384</sup>. También describirá, de manera decisiva, cómo los habitantes de su pueblo natal solían sacar los muebles a la calle, en previsión de movimientos sísmicos<sup>385</sup>.

---

<sup>381</sup> "I mobili rappresentano la sicurezza dell'interno borghese, e non a caso appaiono accostati su una piattaforma del tipo che de Chirico aveva dipinto a Ferrara. (...) È anche un traslato dell'inconscio (l'interno portato fuori o il fuori portato nel profondo)". VV.AA.: *De Chirico. Gli anni Venti*. Catálogo de la exposición celebrada en Verona, en la Galleria d'arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, entre el 14 de diciembre de 1986 y el 31 de Enero de 1987. Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986, pp. 140-141.

<sup>382</sup> "Il mobile che serve per la vita quotidiana ha un aspetto quando compie la sua funzione nella casa, coronato pacientemente da tutto quello che gli è complementare, ma un altro significato assume quando è accumulato alla rinfusa all'aperto in un paesaggio che de Chirico vede nella valle. Le poltrone, i divani, le sedie, i tavoli, le credenze, le spalliere dei letti, gli specchi, i cassettoni, gli armadi domestici esprimono qualche cosa di diverso dalla loro originale destinazione. (...) Tra questi mobili c'è ironia e c'è angoscia: l'ironia della vecchia poltrona così comoda e spaesata, fuori tempo, e l'angosciosa sensazione del ricordo dei molti traslochi, quando le cose venivano raccolte in fretta per un'altra destinazione". PEROCCO, G.: "Validità della pittura metafisica di de Chirico nel decenio 1920-1930", en: VV.AA.: *De Chirico. Gli anni Venti. Op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>383</sup> "Desde hace más de veinticinco años que le conozco se ha cambiado de casa solamente dos veces, mientras que en el mismo período yo he cambiado de casa veintiuna veces, sin contar las estancias más o menos largas en hoteles, en pensiones, en apartamentos amueblados, en habitaciones amuebladas, en casas de amigos y de parientes y sin contar los cambios de ciudad, de región, de país y hasta de continente. (...) Yo siempre he soñado con una vida tranquila y ordenada, en medio de mis cosas". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, p. 32. Y más adelante dirá: "En Grecia cambiábamos mucho de casa: había mudanza cada dos años, más o menos. Cambiar constantemente de vivienda es una fatalidad en mi vida". *Ibidem*, p. 49.

<sup>384</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 168.

<sup>385</sup> "Otro suceso desagradable que recuerdo fue una serie de terremotos que empezaban regularmente cada tarde después de la puesta de sol. Toda la casa se movía lentamente, como una gran nave sobre el mar en tempestad. Los habitantes del barrio, incluidos nosotros, sacaban fuera los colchones, a una plaza, para dormir al aire libre. También en aquella ocasión el cocinero Incola se prodigó de mil modos; sacaba

Estos muebles de apariencia burguesa, que remitían al tiempo de la significancia y la subjetividad han sido desorbitados en el rizoma, en la fórmula  $n-1$ , en la resta de la unidad a lo que se da<sup>386</sup>. Aquí la unidad-familia o raíz globalizadora se sustrae de la multiplicidad y, por ello, los objetos pueden conectarse en cualquiera de sus puntos con otra atmósfera contextual. De Chirico abre el ángulo de existencia en su desarrollo máximo hacia las multiplicidades. El tiempo es rizomático, no comienza ni acaba, se manifiesta como meseta de intensidad<sup>387</sup>. La temporalidad de *Muebles en el valle* no es causal, progresiva o genealógica, se sitúa en el *intermezzo*, en la no petrificación del ser<sup>388</sup> presente al no aceptar la falsa idea de movimiento. Los muebles se hacen puro devenir en su des-territorialización, crean un desierto total que aniquila por completo la linealidad. En esta temporalidad del instante intensivo ya no hay finalidad, meta o punto de culminación. Incluso los muebles, aquello que presumía de la máxima garantía de arraigo, son arrasados por la inmanencia pura y la transversalidad del ahora inexistente.

¿Cómo entender si no la artificialidad de la tarima de madera sobre el paisaje de tierra? La seguridad del suelo de la casa-origen queda suplantada por la inseguridad de lo no originario. Desde ahora la casa y las raíces también son móviles. Incluso la tierra es móvil, ya que los movimientos

---

colchones, maletas y hasta algunos muebles y por la mañana lo metía todo otra vez en casa". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Op. cit., p. 28.

<sup>386</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil mesetas*. Op. cit.

<sup>387</sup> "Bateson llama *mesetas* a regiones de intensidad continua, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final exterior, ni tampoco tienden hacia un punto culminante". *Ibidem*, p. 163.

<sup>388</sup> "El pasado y el futuro como fuerzas desencadenadas se toman la revancha, en un solo y mismo abismo que amenaza al presente, y a todo lo que existe. Hemos visto como Platón expresaba este devenir, al final de la segunda hipótesis del *Parménides*: potencia de esquivar el presente (porque ser presente sería ser, y no ya devenir)". DELEUZE, G.: *Lógica del sentido*. Op. cit., p. 199.

sísmicos descritos por el pintor anuncian la pérdida total de fundamento. Parece que el movimiento no pudiera disimular por más tiempo su subordinación al acontecimiento del devenir real y la tierra se desfundamentara en un corrimiento de tiempo-devenir-azar que todo arrasa hasta colmar el instante aiónico. El mobiliario desenraizado gira loco sobre la tierra extraña, embarcado en la permanente movilidad del viaje sin retorno, en el acontecimiento del tiempo-inmóvil y en la diferencia que se hace tal en el instante suspensivo y abisal del rizoma.

Si, en apariencia, De Chirico no pasa de ser un pintor neoburgués que encuentra en el arte un contexto de autoproyección sobre el que acomodarse, cuando conocemos la revolución que supone el tiempo experimentado por él todo cambia. Nos parece, entonces, el pintor del viaje y del pensamiento aventurero por excelencia. Desde este punto de vista, no es extraño que pintara en 1913 *El viaje inquietante*, en el que la pluralidad de caminos genera un laberinto donde perder la referencia del punto de partida inicial, y que todo ello coincida con las poéticas posmodernas (no ya monológicas de la Modernidad) de lo múltiple y de la repetición de espacios que se sitúan entre la distancia irónica y la profundidad y ficción espaciales, como se observa en la obra de Montserrat Soto.



*El viaje inquietante*  
Giorgio de Chirico  
(1913)



*Sin título*  
Montserrat Soto  
(1996)

Es muy posible que sus contemporáneos, contra los que arremetió en su gran mayoría, no dejaran de parecerle sucedáneos de artista, aquellos que no fueron capaces de hacer girar el sentido del tiempo. Y es entonces cuando recordamos, por antagónico que parezca, un fragmento escrito por Henry Miller:

“Por dentro apestaban. Ni una sola vez habían abierto la puerta que conduce hasta

el alma; ni una sola vez se les ocurrió dar un salto a ciegas en la oscuridad. (...) Todo se hacía pensando en el mañana, pero el mañana nunca llegaba. El presente sólo era un puente, y en él siguen gimiendo, como el mundo, y ni a un solo idiota se le ocurre volar el puente. (...) Espíritus inquietos, pero no aventureros. Espíritus agonizantes, incapaces de vivir en el presente. Vergonzosos cobardes, todos ellos, yo incluido. Pues sólo existe una gran aventura y es hacia dentro, hacia uno mismo, y para ésa ni el tiempo ni el espacio ni los actos, siquiera, importan"<sup>389</sup>.

¿Cómo precipitarnos al vacío si el abismo lo puebla todo? ¿Cómo caer si ya no hay referencia ni suelo hacia el que caer? Con De Chirico se flota en el azar, en la eventualidad efímera, en la transitoriedad del *así es, pero podría ser de otro modo*. No violentar al ser, parece concluir amistosamente De Chirico, vivir en la precariedad del devenir, en la pobreza del débil pasar, en la multiplicidad feliz y no esforzada, en la vida de este tiempo sagrado y mejor.

---

<sup>389</sup> MILLER, H.: *Trópico de Capricornio*. Unidad Editorial, Madrid, 1999, p. 11.





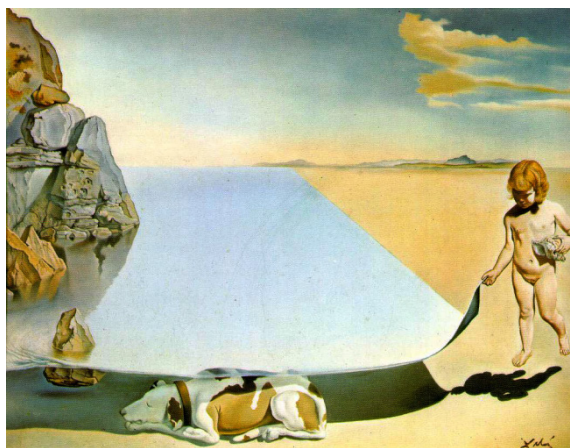
*El retorno de Ulises*  
Giorgio de Chirico  
(1968)

Tiempo al que De Chirico jamás dejaría de arribar, como demuestra una de sus últimas obras, *El retorno de Ulises*, de 1968. De nuevo estamos ante el entrecruzamiento heterogéneo de realidades contextuales diferentes: en esta ocasión un mar ha surgido en el centro de una habitación, sobre el que flota una barca que contiene la figura de Ulises remando. El mar-efecto surge por el centro de la estancia, sin referencias a una tierra, inicio, punto de partida o llegada. Nos dice Nietzsche en el texto n° 124 de *La gaya ciencia*:

«En el horizonte del infinito. - ¡Hemos dejado la tierra firme y nos hemos embarcado! ¡Hemos destruido el puente tras nosotros - más aún, hemos destruido la tierra tras nosotros! Ahora, barquita, ¡cuidado! A tu lado está el océano, es verdad que no siempre brama y que a veces se explaya cual seda y oro y ensueño de bondad. Pero horas llegarán en que te darás

cuenta de que es infinito y que nada hay tan pavoroso como la infinitud. ¡Ay del pobre pájaro que se ha sentido libre y ahora choca con las paredes de esa jaula! ¡Ay de ti, cuando te asalte la añoranza de la tierra firme, como si allí hubiese habido más *libertad* - pero no hay más "tierra"!»<sup>390</sup>.

No hay causa-tierra que comunique en un medio homogéneo pasado y presente. El mar (la profundidad) ha girado en *El retorno de Ulises* su sentido al surgir súbitamente por el centro para hacerse superficie, una fina película de agua que funciona como topografía que propicia el deslizamiento del devenir. El mar se vuelve anti-esencia, un lienzo en el que ya no es necesario ascender o descender, como en la obra de Salvador Dalí llamada *Dalí a los seis años cuando creía ser una niña, levantando la piel del agua para ver a un perro que duerme a la sombra del agua* (1950).



*Dalí a los seis años cuando creía ser una niña,  
levantando la piel del agua para ver  
a un perro que duerme a la sombra del agua*  
Salvador Dalí  
(1950)

---

<sup>390</sup> NIETZSCHE, F.: *La gaya ciencia*. Ediciones Akal, Madrid, 2001, p. 160.

El agua dechiriquiana no compone un mar en el que hundirse ni un fundamento-verdad sobre el que indagar y permanecer, sino una zona de indeterminación sin finalidad ni meta que no deja descanso en la pura eventualidad de su acaecimiento. ¿Cómo hacer posible la navegación y el movimiento en esta superficie? La embarcación (el pensamiento) quedaría anclada en la gravedad pesada de los cuerpos y en el mundo de las posibilidades corporales. El tiempo-movimiento sería en este caso demasiado pesado para Ulises. Pero el tiempo como número del movimiento<sup>391</sup> no es aquí la cuestión decisiva. Liberada la imagen de la pesadez de los cuerpos, Ulises realiza su viaje de retorno desliziándose sobre las superficies, en movimientos que rompen la línea porque vienen de derecha a izquierda, por todos lados, sin ninguna dirección sobredeterminada por una finalidad o meta.

Ulises viaja y se mueve en una meseta de inmanencia. Su movimiento ya no recorre dos puntos prefijados, sino que traza el camino al mismo tiempo que lo lleva a cabo. Ulises-De Chirico ya no emprende un viaje en el que se arrastraría el tiempo pesado a las espaldas. A una velocidad infinita el pintor ha sobrevolado el mundo para situarse en el momento propicio del devenir que marcha hacia delante. Se apuesta por el viaje inmóvil<sup>392</sup>, sin distancia, que habla de un contra-tiempo que nada tiene que ver con el presente (presencia), sino más bien con el

---

<sup>391</sup> Temática ya tratada suficientemente en el capítulo sobre Futurismo y tiempo.

<sup>392</sup> "Ulises conduce su barca sobre las olas de un charco de agua en una habitación amueblada. (...) Ha superado la aventura del viaje de la vida; así cabría pensar. ¿o no se trataba más que de los sueños de quien se había quedado en casa? Quien ahora retorna, ¿ha estado de verdad de viaje? O ¿resulta que los grandes descubrimientos, el fatal viaje de Ulises a lo incierto, sólo se ha desarrollado en la cabeza?". HOLZHEY, M.: *Op. cit.*, p. 88.

sobrevuelo del devenir-tiempo sobre el mismo<sup>393</sup>. Viaje que, en su efecto de superficie sin esencia, sobrevuela el sentido en el tiempo aiónico de los incorporales<sup>394</sup>.

En *El retorno de Ulises* De Chirico se mueve del mismo modo que el protagonista de la novela de Hemingway *El viejo y el mar*<sup>395</sup>. Cuando la orilla no se divisa acontece la deriva del pescador. Ulises, igual que el protagonista de la novela se mueve arrastrado por el pez en un viaje majestuoso sobre el agua y bajo el agua, mágico, realizado a una velocidad inhabitual, diferente de la velocidad y los movimientos propios de la pesca. En una creación de fastuosa inmovilidad se llega a la máxima belleza alocrónica, bella fragilidad de un tiempo-diferencia que será rota por el tiempo cronológico, simbolizado por la llegada de los tiburones.

Pero al margen de la temática de la obra existen otros elementos que conducen a pensar la alocronía. Es el caso del agua, que aparecerá otras veces en el corpus dechiriquiano, y en especial en la serie titulada *Los Baños misteriosos*. Ursino señala que esta serie tiene su génesis en un recuerdo infantil de De Chirico, en el que aparecen

---

<sup>393</sup> "Según Cronos, sólo existe el presente en el tiempo. Pasado, presente y futuro no son tres dimensiones del tiempo; sólo el presente llena el tiempo, el pasado y el futuro son dos dimensiones relativas al presente en el tiempo. Es decir, que lo que es futuro o pasado respecto de un cierto presente (de una cierta extensión o duración) forma parte de un presente más vasto, de una extensión o duración mayor. Siempre hay un presente más vasto que reabsorbe el pasado y el futuro. (...) En algún modo, el presente de Cronos es corporal". DELEUZE, G.: *Lógica del sentido*. Op. cit., p. 197.

<sup>394</sup> "Según Aión, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo. En lugar de un presente que reabsorbe el pasado y el futuro, un futuro y un pasado que dividen el presente en cada instante, que lo subdividen hasta el infinito en pasado y futuro, en los dos sentidos a la vez. O mejor, es el instante sin espesor y sin extensión quien subdivide cada presente en pasado y en futuro, en lugar de presentes vastos y espesos que comprenden, unos respecto de otros, el futuro y el pasado". *Ibidem*, p. 199.

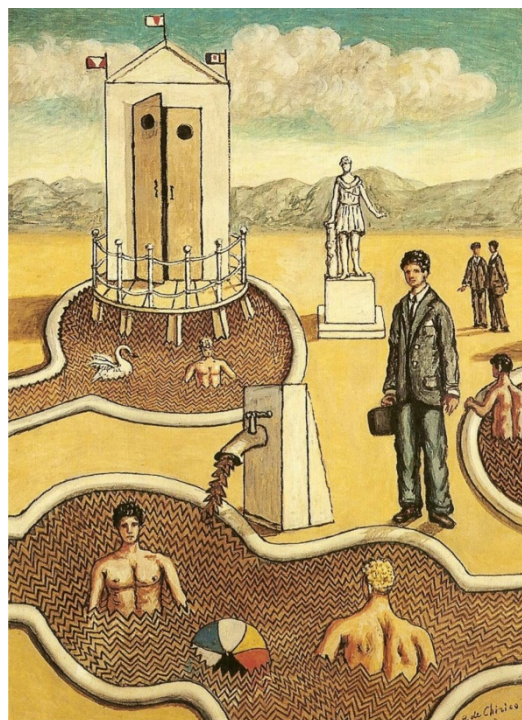
<sup>395</sup> HEMINGWAY, E.: *El viejo y el mar*. Editorial Planeta, Barcelona, 1997.

personas absolutamente vestidas paseando cerca de los baños. Cerca había pequeñas cabinas cerradas en las que los hombres podían entrar, desprenderse de sus vestidos y descender directamente al agua sin salir de las cabinas mediante unas escaleras existentes en el propio interior de las mismas. Después, cuando el baño había terminado volvían a acceder a la cabina para vestirse, de manera que, al salir, nada presentaba los signos de un cambio. Se salía de las cabinas exactamente igual que se había entrado<sup>396</sup>.

A De Chirico debió de impresionarlo esta visión por la posible filosofía que de ella se deriva y por sus connotaciones de temporalidad no causal, cercanas a una contra-metafísica de la presencia. Podríamos preguntarnos: ¿qué ha sucedido en el interior de la cabina? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué es aquello oculto que ha sucedido fuera de la percepción del espectador? ¿Qué tiene el tiempo que decir sobre ello?

---

<sup>396</sup> "De Chirico ricordava che, quando era bambino, la gente non usava balneare sulle spiagge in costume di bagno, ma si recava al mare completamente vestita e passeggiava sulle "rotonde" o sui "pontili". Su tali pontili, ai bordi, qualche volta c'erano delle cabine chiuse dove ogni tanto solo degli uomini entravano, completamente vestiti; poi ne uscivano esattamente come vi erano entrati. In effetti tali cabine servivano da spogliatoi dove, chi voleva bagnarsi, si liberava degli abiti e senza essere visto poteva immergersi nell'acqua, usando un'apposita scaletta". URSINO, M: "I bagni misteriosi", en: CALVESI, M; URSINO, M.: *De Chirico. La nuova Metafisica*. Edizioni di Luca, Roma, 1995, Catálogo de la exposición celebrada en San Marino, sede RTV, già Palazzo dei Congressi, del 27 de abril al 27 de septiembre de 1995, p. 32.

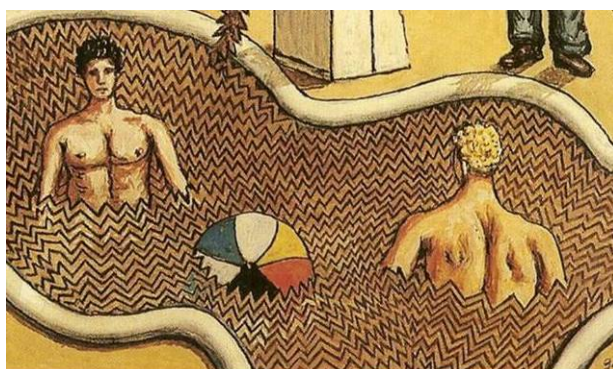


*Los baños misteriosos*  
Giorgio de Chirico  
(1948)

Si el personaje entra en la cabina, permanece oculto durante un tiempo y sale de ella como entró, no hay ningún signo que indique qué ha sucedido. Podríamos considerar su ausencia como inservible para la comunicación, silencio radical que no revela ningún signo. El intervalo de tiempo que el bañista permanece oculto es un intervalo de tiempo cero, desligado de la cronología y la causalidad. Es este dilatarse del tiempo cero lo que permite el acontecimiento del baño. Parece que pudiéramos, en estos baños misteriosos, lanzarnos a la suntuosidad del agua desde el desierto de lo fáctico-cronológico. De Chirico flota al margen de las coordenadas y nociones temporales habituales, donde todo se juega de un modo distinto, en un tiempo diferencial que todo lo cambia, sin llegar a ser, presentarse ni aparecer. Fuera de la cronología (a la que podríamos asociar la vestimenta formal y seria de las figuras que permanecen en tierra) y sumergidos en el agua, los bañistas son otros, aparecen transformados, desnudos,

pierden la subjetividad que los uniformaba, asimilaba o diferenciaba. Inmersos en el tiempo del acontecimiento, la diferencia se produce en el tiempo y no en la hipóstasis, en la carencia de fundamento y en un abismo acuoso de flotación.

Pero la serie de *Los Baños Misteriosos* no solamente puede interpretarse a partir de este recuerdo infantil del artista. Es en las propias obras donde podemos encontrar, de nuevo, una alternativa al tiempo de la cronología y la presencia. Si observamos los personajes es posible apercibirnos de la ausencia de comunicación entre ellos: permanecen en silencio, no hablan ni establecen signos comunicativos entre sí.



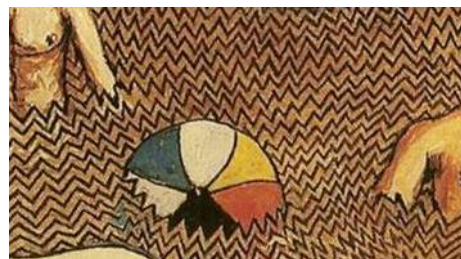
*Los baños misteriosos (detalle)*  
Giorgio de Chirico  
(1948)

Cada uno, a pesar de compartir el mismo medio y el mismo espacio en vecindad, mira hacia fuera de la escena pintada y parece esperar algo que puede suceder pero que, sin embargo, no sucede. Los personajes esperan pero nada acontece<sup>397</sup>. Podríamos decir, temporizando esta serie de los

---

<sup>397</sup> "I protagonisti di questi quadri e di queste litografie, tuttavia, non conversano affatto. La principale caratteristica di queste composizioni è infatti il senso di attonita incomunicabilità e sospensione che esse trasmettono. Non uno sguardo si incrocia a un altro, tutti guardano altrove, o fuori della scena, e sembrano

baños, que nada viene a la presencia. *Los baños misteriosos* son misteriosos porque permiten sumergirse en la ausencia y abandonar la visión que se da en el presente.



*Los baños misteriosos (detalle)*  
Giorgio de Chirico  
(1948)

Para concluir este capítulo quizá sea necesario mencionar, de nuevo, el concepto de rizoma en relación con la obra que analizamos: ¿qué sucede con el agua de los baños? El dilatarse del tiempo del acontecimiento había permitido al artista sumergirse en un tipo de agua concreta. En este trabajo de 1948, como observamos en el detalle de la imagen adjunta, el agua crece respecto a *El retorno de Ulises* en intensidad anti-esencialista para llegar a ser el agua más superficial de todas las aguas (espacio liso deleuziano<sup>398</sup>). Agua-parquet<sup>399</sup> que ya no es agua, donde es posible zambullirse y al mismo tiempo respirar. Este nuevo elemento iconográfico, quizá el elemento más importante que el artista cree en su pintura de los últimos años, proporciona un sentimiento de tiempo-movimiento detenido<sup>400</sup> donde el devenir vuelve a deslizarse sin hundirse en el viaje inmóvil y en la impermanencia ligera. ¿Cómo hundirse en un

---

aspettare qualcosa che non capiterà mai". BALDACCI, P.; ROOS, G. (eds): *De Chirico. Op. cit.*, p. 218.

<sup>398</sup> La noción de espacio liso puede consultarse en: DELEUZE, G.; GUATTARI F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*

<sup>399</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 166.

<sup>400</sup> "La quietud y la rigidez lírica de la escena transmite, como en las plazas metafísicas, la sensación de estar fuera del tiempo. La extraña superficie del agua, que de Chirico atribuyó a la visión de un hombre que se refleja en un suelo pulido de parquet, refuerza la impresión de intemporalidad de estos cuadros". HOLZHEY, M.: *Op. cit.*, p. 84.



agua que no es agua, en un medio abismado de no ser? A este respecto, quizá el elemento más enigmático de la obra se sitúe en el signo del surtidor.



*Los baños misteriosos (detalle)*  
Giorgio de Chirico  
(1948)

¿Es en verdad un elemento de procedencia y de canalización? ¿Es causa, es genealogía? ¿Qué traslada y exterioriza este surtidor? Tan sólo una inmensa masa infantil de multiplicidades sólidas, un baño infantil en el espacio rizomático y en el tiempo heterogéneo del agua-parquet, en la que no existe molecularidad o unión de elementos que se engloben en un sistema mayor, sino proliferación de multiplicidades diferentes irreductibles a la unidad<sup>401</sup>.

Quizá este surtidor dechiriquiano no sea otra cosa que la fuente imperfecta de su creatividad y venga a funcionar como tubo de óleo desde cuya apertura emane la contaminación inocente de un tiempo-devenir que se inscribe, una y otra vez, en el tiempo de la cronología para establecer en él el regalo de la diferencia. Este surtidor es alocronía no metafísica que siempre conserva un

---

<sup>401</sup> Además, el extraño efecto de moiré que se crea en la superficie cambia por completo nuestra percepción de la imagen, tornándola variable, perpetuamente cambiante a nuestro ojo.

resto de ausencia y virtualidad junto con la visibilidad de aquello que nos permite interpretar.

## 6.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 6.

Concluimos así el último capítulo dedicado a la Pintura metafísica de De Chirico, donde hemos abordado las cuestiones del azar, el tiempo y el devenir rizomático, y del cual exponemos las siguientes ideas fundamentales:

- El límite-muerte abre caminos no causales que se definen por el azar, generando una confrontación de elementos dispares que suprime el enlace inteligible de los fenómenos. La muerte abisma la causalidad a un territorio no trascendente ocasionando un mundo-efecto pleno de posibilidades. La ausencia de memoria desliga a De Chirico del tiempo onto-teológico heideggeriano, permitiéndole crear rastros objetuales múltiples, nunca unificables bajo comprensiones que invierten diferencialmente el pensamiento metafísico y su temporalidad reintegradora.

- La gran X que aparece en algunas obras y que responde al "chi" griego, primera sílaba del apellido Chirico, introduce el enigma en la propia identidad del artista, haciendo de él bloque autoerrático de desconocimiento que interrumpe la red de la presencia. El sujeto dechiriquiano se debilita hasta ser impoder. Sus lienzos no son zonas dominadas por la extensión del sujeto-sí-mismo, sino cortes que el azar retiene desde su aceptación.

- En el azar los objetos dechiriquianos son tiempo recobrado del Aión inagotable, diferencia, nomadismo y multiplicidad, situándose en el intermezzo de un tiempo

rizomático intensivo y transversal al ahora existente. No hay causa, finalidad o meta, sino contra-tiempos alocrónicos que nada dicen al presente-presencia.

- *Los baños misteriosos* desvelan el tiempo cero del acontecimiento que no llega a ser o presentarse pero que posibilita la pintura. El agua hace perder la subjetividad, siendo agua-parquet, espacio liso anti-esencialista que propicia el viaje inmóvil del devenir. El surtidor del agua es irrupción rizomática en la presencia y alocronía no metafísica ajena al presente pleno.



**OTRA PINTURA POST-METAFÍSICA Y POST-HISTÓRICA:  
TIEMPO E HISTORIA EN GIORGIO DE CHIRICO.**

La Pintura metafísica (donde el término metafísica debe ser comprendido como una metafísica no de la presencia, sino más bien en sentido nietzscheano, es decir, más como su destrucción que como su continuación, y por ello como contra-metafísica<sup>402</sup>) terminará en el año 1919<sup>403</sup>, aunque De Chirico, como ha señalado Pere Gimferrer, jamás dejará de introducir en sus obras posteriores el sentimiento de extrañamiento metafísico<sup>404</sup>. Desde esa fecha el pintor comienza a abrir interrogantes pictóricos más allá de su estilo ya consolidado. Crea, entonces, un nuevo estilo, una nueva mirada que recrea las cosas de modo diferente. Algunos han definido este período como periodo clásico o neoclásico, pero en años posteriores el artista derivará hacia un neo-romanticismo, o posteriormente a lo que se conoce como período "a lo Renoir", y más tarde hacia estilos como el realismo académico o el neo-barroco.

A pesar de los cambios estilísticos que se producen en su pintura a partir de 1919, lo cierto es que De Chirico jamás se separó, incluso en los años de la Pintura metafísica, de

---

<sup>402</sup> "Per un simile mondo de Chirico ha trovato una valida simbologia nella sua pittura metafisica. Si tratta a rigore di immagini "antimetafisiche", in quanto annunziano la fine del vecchio ordine "metafisico" che conetteva tutti i fenomeni dando loro un senso". SCHMIED, W.: "La pittura metafisica e il suo influsso sulla nuova oggettività in Germania", en: *Op. cit.*, p. 29.

<sup>403</sup> "La pintura metafísica *stricto sensu* - la que termina en 1919". GIMFERRER, P.: *Op. cit.*, p. 5.

<sup>404</sup> De Chirico no rechazaba "en modo alguno su propia obra metafísica, a cuya temática, alternada con otras, no dejará de regresar de modo intermitente hasta su muerte. (...) la obra de de Chirico no se priva de incursionar en los campos más diversos sin renunciar por ello a la pintura metafísica". *Ibidem*, p. 6.

su amor por la Grecia clásica<sup>405</sup>. Abordamos este capítulo analizando algunas de sus pinturas posteriores a 1919 sin ignorar una cierta continuidad en la recepción del pasado y la tradición. Otra concepción de la historia y el pasado será, por tanto, pensada en estas obras, sin que por ello rechacemos la posibilidad de pensar algunos trabajos del período metafísico (sobre todo aquellos donde aparecen ruinas y elementos clasicistas) bajo las influencias de la temporalidad que aquí exponemos.

Cuando De Chirico empezó a separarse de su anterior estilo los críticos y artistas que dictaban los cánones del gusto vanguardista comenzaron una cruzada contra su nueva manera de pensar-pintar. Es particularmente conocido el juicio que el grupo surrealista lanzó sobre su viejo maestro. Según ellos, se había perdido el genio del pintor en su obstinado retorno a las formas, técnicas e iconografías del pasado. Las obras habían perdido el sentimiento de misterio, el asalto súbito al aparato inconsciente del espectador, la brutalidad del no sentido, la radicalidad en la apuesta por lo incomprensible. ¿Cómo era posible, se preguntaban, que un artista genial y uno de los padres fundamentales de la vanguardia y de la renovación estética, tras haber roto con la tradición, hubiera caído de nuevo en la pintura que se quería destruir?

Sin embargo, no todas las valoraciones estéticas referidas a estas pinturas del segundo De Chirico fueron consolidaciones unánimes de rechazo. Tanto el poeta Jean Cocteau como otra de las grandes figuras de la vanguardia, Marcel Duchamp, optaron por mantener la prudencia respecto

---

<sup>405</sup> "El escenario griego subsiste y predomina. Aprendemos así que, prácticamente, cada uno de los géneros traducidos a la perfección por el artista maduro tiene su incipit en sus primeros maestros en Grecia". Palabras de Paolo Picozza dedicadas a De Chirico en la introducción a: DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Op. cit., p. 21.

a la nueva pintura del genial artista<sup>406</sup>. Un pintor, pensamos, tan interesante como De Chirico debería haber merecido más atención de la hasta ahora recibida, sobre todo en su pintura, nunca mejor dicho, post-metafísica. Contemplando su pintura posterior a 1919 parecería que la post-metafísica se fundara con De Chirico, y con ello, toda la estética posmoderna de la post-historia, como si en su descaro no histórico hubiera iniciado de modo consciente el heideggeriano paso hacia atrás y hacia adentro<sup>407</sup> en la comprensión del pasado. Y aunque pueda parecer una afirmación que sólo busque la provocación y la alerta filosófico-estética, nosotros también consideramos la pintura posterior a 1919 al mismo nivel conceptual que la perteneciente al período metafísico.

¿Cómo se pudo producir un cambio tan radical en la pintura de De Chirico? ¿Qué sucedió en el seno de la temporalidad para que el pintor retornara a la pintura que antes había abandonado? Quizá todo sea cuestión de tiempo. Quizá tengamos que comenzar a pensar cada devenir estilístico dechiriquiano a partir de la temporalidad incorpórea del acontecimiento. En sus memorias podemos comprobar que permanecen siempre de modo preciso los instantes decisivos que cambiaron su modo de pensar y pintar, aquellos instantes-acontecimiento que aparecen siempre detallados y recordados como auténticos hitos para el desarrollo de su

---

<sup>406</sup> "Ya un Marcel Duchamp manifestaba que era posible que el juicio de la posteridad difiriera del de quienes habían rechazado el de Chirico posterior a 1919". GIMFERRER, P.: *Op. cit.*, p. 6. "Marcel Duchamp, nel "Catalogue de la Société Anonyme", ebbe a scrivere: "I suoi ammiratori, non capaci ormai di seguirlo, sostennero che il de Chirico del secondo periodo aveva perduto il fuoco del primo. Ma forse i posteri avranno qualche cosa ancora da dire". Lasciamo al tempo, dunque, l'ultima parola". SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico. Op. cit.*, p. 16.

<sup>407</sup> "Para Hegel, el diálogo con la historia de la filosofía anterior a él, tiene un carácter de superación, esto es, de comprensión mediadora en el sentido de la absoluta fundamentación. Para nosotros, el diálogo con la historia del pensar ya no tiene carácter de superación, sino de paso atrás". HEIDEGGER, M.: *Identidad y diferencia. Op. cit.*, p. 111.

pintura posterior. Parece que el artista sabe que algo aconteció cada vez que cambia su modo de pintar, y de ahí que, si bien no puede hacerlo efable en sus narraciones, sí recuerda que el tiempo cronológico se organizaba alrededor de esa otra temporalidad, más profunda, a la que se subordina todo el despliegue de la cronología. Así, el artista señala el verano de 1919 como la segunda fecha de cambio en su estilo pictórico y filosófico. ¿Qué sucedió en aquel verano de 1919? De nuevo De Chirico nos relata la revelación:

“Mientras duraba mi exposición individual en la galería de Bragaglia empecé a visitar museos. Tenía una especial simpatía por el museo de Villa Borghese, donde me impresionaban tanto los cuadros custodiados como la belleza clásica de los árboles y las plantas entre los que se encuentra el Museo. Fue en el Museo de Villa Borghese, una mañana, ante un cuadro de Tiziano, donde tuve la revelación de la gran pintura. Vi aparecer en la sala lenguas de fuego, mientras fuera, en el cielo claro sobre la ciudad, resonó un clamor solemne, como de armas chocando en señal de saludo y, junto a un formidable hurra de los espíritus justos, resonaron las trompas anunciando una resurrección. Comprendí que me estaba sucediendo algo enorme. Hasta entonces, en los museos, en Italia, en Francia, en Alemania, había mirado los cuadros de los maestros y los había visto como los ve todo el mundo: como imágenes pintadas. Naturalmente, lo que me fue



revelado en el Museo de Villa Borghese no era más que el principio”<sup>408</sup>.

Así narra De Chirico el acontecimiento que produjo el cambio en su estilo metafísico. Esta vez el giro “se lleva a cabo” hacia un estilo que inscribe al artista en la vía de los pintores clásicos. En esta ocasión narra de modo más enfático el suceso, producido, al parecer, ante la obra de Tiziano *Amor sacro, amor profano*, pintada en 1515<sup>409</sup>, intentando aproximarse más en su descripción al tiempo-incorpóreo del acontecimiento, utilizando algunas metáforas que expresan el nacer nuevo de una plenitud estética.



*Amor sacro y amor profano*  
Tiziano  
(1515)

Pero el acontecimiento, sin embargo, y como sucedía en el primer relato sobre el acontecimiento en la Piazza Santa Croce de Florencia, permanece oculto al lenguaje-presencia. El tiempo del acontecimiento, su profundidad, queda en el extrarradio de la experiencia, fuera del mundo de la efabilidad. Entonces, ¿será el acontecimiento una experiencia entre otras experiencias? ¿No será, más bien, una inexperiencia? De Chirico en su sorpresa ante la obra

---

<sup>408</sup> DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Op. cit., pp. 127-128.

<sup>409</sup> HOLZHEY, M.: Op. cit., p. 57.

de Tiziano nos muestra su inexperiencia, la imposibilidad de experiencia banal del acontecimiento. Y es que este lo cambia todo: el tiempo incorporal ha sobrevolado a velocidad infinita la narración-experiencia, y el artista, en esa ausencia de mundo, en la profundidad del tiempo que posibilita la cronología, ha comenzado a pintar de otro modo.

Pero ¿qué giro de la temporalidad se ha producido en el acontecimiento? Y sobre todo: ¿cómo se manifiesta este giro en el pensar-pintar del autor? La obra que observamos ahora, *El hijo pródigo*, de 1922, hablará del cambio del estilo de De Chirico y del concepto de tiempo correlativo a dicho cambio.



*El hijo pródigo*  
Giorgio de Chirico  
(1922)

En el lienzo, en una plaza porticada con órdenes clásicos y en una atmósfera un tanto alejada del sentimiento de angustiosa inminencia que acompañaba a las pinturas

metafísicas encontramos dos figuras que se constituyen como las predominancias iconográficas de la obra. Una estatua parece haber descendido del pedestal, del que se observa un fragmento a la derecha de la pintura. Parece abrazarse a un maniquí de la etapa metafísica. La obra es interpretada por especialistas como el retorno del hijo pródigo (De Chirico) a los brazos del padre (pintura clásica)<sup>410</sup>.

Desde nuestro punto de vista, este retorno se da como completa aceptación de las obras del pasado, y de ahí que De Chirico regrese amistosamente, como el hijo pródigo, tras haberse dissociado del pasado en su período metafísico, a los pintores de la tradición. La tradición habría descendido los peldaños del pedestal<sup>411</sup> del historicismo para dialogar con el De Chirico presente. Y es que, si por un lado, en sus obras del período metafísico De Chirico jamás abandonó el clasicismo, insertándolo en fragmentos de ruinas o en los dibujos que tanto aparecen en sus obras ligados a la arquitectura renacentista, por otro lado su estilo y la radicalización de la poética metafísica tomaban la aparición del pasado artístico-histórico como resto que el sinsentido ha dejado en el presente. La plena aceptación del pasado-tradición no se daba en la pintura de De Chirico de modo absolutamente pleno, sencillamente porque la comprensión del pasado se pensaba desde la crueldad para con el sistema de presencias. No se quería el pasado-

---

<sup>410</sup> "Torniamo al momento forse, figurativamente parlando, più felice e unito del de Chirico che lo approssima a un Carracci: a quel *Figliol Prodigio* (1920) dove prospettiva quattrocentesca, rovelli plastici del Tura e del Mantegna, composizione umanistica, vengono riprodotti in una vera e propria "evocazione" stilistica, più che come insieme di riflessi reminiscenze. Si potrebbe dire che qui il de Chirico nasce alla pittura". RAGGHIANI, C. L.: *Il caso de Chirico. Op. cit.*, p. 78.

<sup>411</sup> "Schopenhauer, che la sapeva lunga in tali faccende, consigliava ai suoi conterranei di non porre le statue dei loro uomini illustri sopra colonne e piedistalli troppo alti ma di posarle invece su zoccoli bassi, "come si usa in Italia, diceva, ove alcuni uomini di marmo sembrano trovarsi al livello dei passanti e camminare con essi". DE CHIRICO, G.: "Sull'arte metafisica", en: *Op. cit.*, p. 17.

presente, sino un pasado absolutamente radical, violentado y silenciado a partir de la conversión de las cosas-ruinas de la arqueología en fragmentos de no presencia, en petrificaciones que devenían huellas de tiempo y discontinuidades profundas del ser.

Pero en esta obra el artista ha iniciado (conceptualmente) una nueva relación con el pasado. El estilo de esta pintura no es ya el estilo de la crueldad de la huella ni de la implantación del espaciamiento / tiempo de la escena. Ahora su pintura ha devenido mucho más amable, pues el pasado ya no se toma a partir de la radicalización de su ausencia. En lugar de cortarse la voz del pasado ahora se la deja hablar. El cambio de estilo es palpable en las dos figuras. En su factura ninguna de las dos (incluso a pesar de estar constituidas por materiales inorgánicos y representar dos figuras no vivas y, en consecuencia, no humanas) se muestran como petrificaciones del tiempo del pasado. No son figuras-ecos. Carecen absolutamente de la frialdad de las figuras-cosas de la metafísica, de su maquinabilidad trágica, de la *stimmung* y de su sentimiento de inminencia. ¿Qué ha sucedido, entonces, en el concepto de temporalidad para que De Chirico, tan admirado por las vanguardias (negadoras siempre del arte tradicional), haya querido retornar al clasicismo?

Un nuevo concepto de tradición y de recepción del pasado ha aparecido<sup>412</sup>. Para comprender la nueva disposición del artista ante los tiempos pasados ampliaremos nuestro ámbito

---

<sup>412</sup> A continuación nos encaminamos a pensar la recepción del pasado en la obra de De Chirico a partir de la hermenéutica de Gadamer. La profusión de notas a pie de página que se despliega relaciona el pensamiento y las obras del artista griego con el pensamiento del filósofo alemán. Quizá la superabundancia de citas resulte excesivamente penosa para el curso normal de la lectura. En ese caso, nos remitimos a un capítulo que el profesor Sánchez Meca ha dedicado a la hermenéutica de Gadamer en: SÁNCHEZ MECA, D.: *Teoría del Conocimiento. Op. cit.*, pp. 571-617.

de interpretación hasta abarcar la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. Siguiendo a Gadamer, empezaremos por considerar el cambio de disposicionalidad de ánimo en De Chirico como un cambio hacia el juego. De Chirico habría adquirido, a partir de su segunda revelación en la Galleria Borghese de Roma, una relación con el pasado que sería la propia del jugador<sup>413</sup>, quien comprende el pasado no ya con una pesada seriedad, sino con la seriedad alegre y ligera del juego. En este devenir jugador De Chirico no toma la obra de arte del pasado como objeto ante el que estar o con el que operar y, en consecuencia, tampoco se autoconcibe a sí mismo como sujeto fuerte.

“La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y este es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues este posee

---

<sup>413</sup> «Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada. Y sin embargo en el comportamiento lúdico no se produce una simple desaparición de todas las referencias finales que determina la existencia activa y preocupada, sino que ellas quedan de algún modo muy particular en suspenso. El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. (...) El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto. El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace “no es más que juego”; lo que no sabe es que lo “sabe”». GADAMER, H.-G.: *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, p. 144.

una esencia propia, independiente de la conciencia de los que lo juegan. También hay juego, e incluso sólo lo hay verdaderamente, cuando ningún "ser para sí" de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente. El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación"<sup>414</sup>.

De Chirico ha diluido esta confrontación a la que se refiere Gadamer, que se produce entre el sujeto para sí mismo y el objeto ante el sujeto, entre artista del presente y obra de arte del pasado. Ahora la relación con el pasado y con las obras de los clásicos del Renacimiento y el Barroco no se produce en base a una subjetividad predominante y violenta, sino en un movimiento lúdico de vaivén, en un ir y venir de De Chirico a las obras y de las obras a De Chirico, en una danza de la comprensión y la interpretación no sobredeterminada por el esquema Sujeto / Objeto. No hay ya emplazamiento estático del sujeto en su lugar ni un lugar fijado para el objeto. Ambos realizan movimientos y flujos en su presentarse y alejarse:

"Si atendemos al uso lingüístico del término "juego", (...) en todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final. (...) El movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta

---

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 145.

indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento. El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue”<sup>415</sup>.

No hay en el segundo De Chirico auto-conciencia que componga la subjetividad ni predominio definido de la temporalidad como punto seguro de la línea del tiempo. El presente no es punto-hito ni centro pivotante al que se pueda retornar, sino que, disuelto, se desplaza hacia un afuera alocrónico que permite una comprensión diferente de las obras pasadas.

Quizá sea oportuno recordar un texto de Virginia Woolf para comprender mejor la pérdida de la subjetividad en De Chirico. En ella la intensidad transforma el tiempo del ser en tiempo del devenir. El siguiente fragmento, perteneciente a la novela *Orlando*, sucede en el momento en que el personaje ve por primera vez a la Princesa moscovita (Marusha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovich):

“Imágenes, metáforas extremas y extravagantes se entremezclaban en su mente. En el espacio de tres segundos la llamó un ananá, un melón, un olivo, una esmeralda, un zorro en la nieve; ignoraba si la había escuchado, si la había gustado, si la había visto, o las tres cosas a la vez. (Pues aunque no debemos interrumpir ni por un momento el relato, hay que apuntar aquí que todas sus imágenes de aquel tiempo

---

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 146.

querían adecuarse a sus sentidos y estaban derivadas de cosas que le habían gustado cuando era chico. Pero si sus sentidos eran simples, eran también muy fuertes. Inútil detenerse, por consiguiente, y extraer las razones de las cosas...). Una esmeralda, un melón, un zorro en la nieve - así deliraba, así la miraba"<sup>416</sup>.

Orlando subvierte todas las identidades y todas las semejanzas posibles. En su delirio contemplativo ante la princesa rusa hace desaparecer toda figura humana para comenzar a conectar su pensamiento con olores, sabores y visiones de la infancia. En su delirio de indiferenciación, el ser, la Princesa, se convierte en una eventualidad: no importa ya lo que Orlando vea o aquello que la figura que observa sea, sino la apertura de una temporalidad del devenir que atraviesa la pantalla del ser. Por unos instantes no hay identidades en las que el pensamiento de Orlando descansa, no hay definiciones ni costumbres que focalicen el ser de la figura. Sólo existe la alegría instantánea del devenir placentero. Si Orlando llama a la princesa melón, zorro o esmeralda, lo hace por asociaciones de vivencias y experiencias de su infancia, porque no posee otros pensamientos a los que aferrarse. No se dice: "resulta que es un melón", sino "es, por ejemplo, un melón". No hay un ser donde detenerse, sino un tiempo del placer-devenir por el que precipitarse. De Chirico, del mismo modo que Virginia Woolf, prescinde del mundo de las identidades y es, cada vez, un devenir otro.

Si al aceptar el enigma como des-fondador de la subjetividad De Chirico ha perdido su sí mismo, el sujeto

---

<sup>416</sup> WOOLF, V.: *Orlando*. Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 28.



desaparecido que se sabe ya in-esencial utilizará la máscara como eventualidad del ser. De Chirico ya no es, acontece<sup>417</sup>. No es, por tanto, extraño que consideremos la pintura de De Chirico como un desdoblamiento radical<sup>418</sup> de la propia subjetividad debilitada. Las relaciones de exterioridad que se establecen entre De Chirico desaparecido y sus pinturas son las mismas que las que se establecen entre el rostro y la máscara.

No es la primera vez que comprobamos la tendencia dechiriquiana hacia la disolución de la subjetividad con todo lo que ello conlleva en contextos alocrónicos. Existen algunos episodios de su vida que indican intentos por anularse a sí mismo como sujeto y condición de posibilidad para el tiempo de la presencia. Recordemos que en algunas de sus obras intervino su mujer, Isabela Far, ayudando al pintor con sus indicaciones<sup>419</sup>, y que sería ella la verdadera autora de algunos escritos que el pintor

---

<sup>417</sup> "De Chirico se refugia en el juego de espejos, genuinamente moderno, del *doble*, del desdoblamiento de planos identificadores". ARGULLOL, R.: "La Modernidad espectral", en: *Op. cit.*, p. 116.

<sup>418</sup> "De Chirico estuvo siempre fascinado por el doble: le dio cuerpo y lo materializó en estatua, en sombra o en maniquí". VV.AA.: *De Chirico. Op. cit.*, p. 94.

<sup>419</sup> "Un día quise pintar una vista panorámica de Génova y del puerto tomada desde arriba, desde el castillo. El día estaba nublado y cuando llegamos al castillo empezó a llover un poco. Yo me instalé lo mejor que pude, con la caja de colores entre las piernas, pero tenía que darme prisa. Me había colocado de tal modo que me era difícil levantarme y alejarme para ver mi trabajo a una cierta distancia, pero Isabella vino en mi ayuda. Se sentó detrás de mí con un paraguas y me decía lo que tenía que hacer. "Más clara la sombra de la derecha", me decía, "esa vela está a la altura de la última casa de la izquierda, el gris violáceo de la tierra va más esfumado", y así continuamente. Cuando después de casi tres horas de trabajo ininterrumpido me pude levantar y alejarme, con las piernas doloridas, vi que aquella pintura era la más conseguida de las que había hecho hasta entonces *sur le motif*. (...) Ahora yo me pregunto, querido lector, qué especie de pintura me habría salido si entonces, en vez de tener a Isabella Far para guiarme y aconsejarme, hubiese tenido detrás de mí a una de esas escritoras e intelectuales que tanto abundan ahora en Italia y en otros países". DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, pp. 162-163. Y más adelante dirá: "Isabella Far, con su genial intuición y con su excepcional raciocinio, me supone una ayuda preciosa". *Ibidem*, p. 180.

publicaría en la prensa firmados con su nombre<sup>420</sup>. Lo mismo se pondrá de manifiesto cuando el artista se retrate, una y otra vez, junto a otras figuras que funcionan como dobles.

"Es inevitable tener mil almas, mil rostros, es el misterioso destino de todas las cosas"<sup>421</sup>.

Así pues, más que una subjetividad fuerte encontramos un artista al que no le importa desdoblarse en otras subjetividades, lo que indica que uno de los rasgos típicos del carácter de Chirico es la apertura a tiempos diferentes de los monológicos del sujeto moderno. Como Nietzsche en una carta a su amigo Burckhardt, De Chirico también podría haber afirmado:

"Yo soy cada nombre de la historia"<sup>422</sup>.

---

<sup>420</sup> "La primera obra de Isabella fue el famoso *Consideraciones sobre la pintura moderna* (...) Levantó un gran revuelo, raptos de ira y envidias de todo tipo. El artículo salió con mi firma y lo comentaron en la radio con un tono neutro". Y más adelante escribe De Chirico: "Pero llegó un día fatídico. Leonida Rapaci me pidió que publicara artículos en *L'illustrazione Italiana*. Teníamos algunos artículos bellísimos, muy recientes, que Isabella Far acababa de escribir. Yo los firmé y uno tras otro los publiqué en *L'illustrazione italiana*". *Ibidem*, p. 198.

<sup>421</sup> Palabras de De Chirico citadas en: VV.AA.: *De Chirico. Op. cit.*, p. 76.

<sup>422</sup> Palabras de Nietzsche a Burckhardt, citadas en: DIDI-HUBERMAN, G.: *La imagen superviviente... Op. cit.*, p. 116.



*Autorretrato*  
Giorgio de Chirico  
(1922)

Pero volvamos a *El hijo pródigo*. Observamos que las figuras del maniquí y la estatua salen al encuentro del otro. Es particularmente ilustrativo cómo la figura que representa a una escultura pétrea ha descendido del pedestal para abrazar al hijo que retorna.



*El hijo pródigo (detalle)*  
Giorgio de Chirico  
(1922)

Según lo dicho, podríamos interpretar el pedestal como punto-hito del tiempo que ayuda a la constitución de la subjetividad y la objetividad del pasado. La figura del padre descendería del tiempo comprendido como punto-hito, abandonándose a la alocronía. De Chirico (el maniquí) iría

hacia el pasado y el pasado (la escultura en piedra que desciende del pedestal) vendría a su encuentro.

¿Qué sucede con la cronología cuando se produce el encuentro? En el movimiento de la comprensión señalado por Gadamer, aplicable a esta pintura, queda diluido el concepto de tiempo como acumulación sucesivo-cronológica. Si De Chirico hubiera "recuperado" el pasado lo hubiera pensado como lastre histórico que se resiste a ser olvidado por el presente, lo cual le hubiera supuesto un verdadero esfuerzo de retención. Y es posible que dicha recuperación hubiese sido esporádica en su producción, pues pronto habría aparecido el agotamiento ante la macro-retención de un tiempo que cargar a las espaldas.

Pero De Chirico, en su nueva comprensión de los clásicos, realiza un movimiento sin esfuerzo, sin la postura de iniciativa de un sujeto que impulsara la acción recuperadora y retentiva del pasado<sup>423</sup>. Su modo de pintar durante gran parte de su vida demuestra que su acción pictórica supone para él una descarga, un impulso liberador de creatividad y no una mera mimesis de los artistas venerados de la tradición occidental. No hay participación ni identidad con el clasicismo amado. El artista se pierde en la comprensión de la tradición y en el disfrute de la subjetividad ahora disuelta, repitiendo la acción de

---

<sup>423</sup> "Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. Es como si marchase solo. La facilidad del juego, que desde luego no necesita ser siempre verdadera falta de esfuerzo, sino que significa fenomenológicamente sólo la falta de un sentirse esforzado, se experimenta subjetivamente como descarga. La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia. Esto se hace también patente en el espontáneo impulso a la repetición que aparece en el jugador, así como en el continuo renovarse del juego, que es lo que da su forma a éste (por ejemplo el estribillo)". GADAMER, H.-G.: *Verdad y Método. Op. cit.*, pp. 147-148.

interpretar los clásicos una y otra vez<sup>424</sup>, en un espacio que no deja de llenarse jamás, en un tiempo que jamás permite sentir la carga de los momentos pasados que se acumulan. De Chirico ha comprendido (quizá haya contribuido a ello la irrupción de la nada y el sinsentido del período metafísico) que el ordenamiento de la narratología histórica carece de sentido. Se comporta como el materialista histórico benjaminiano, que salta el continuo de la historia y se olvida del historicismo:

"El materialista histórico no puede en ningún caso renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que en él el tiempo se halla en equilibrio e incluso ha llegado a detenerse. El historicismo nos plantea la imagen 'eterna' del pasado; el materialista histórico nos muestra una experiencia única con este. Deja a los demás que se desgasten con la puta 'Érase una vez' en el burdel del historicismo y permanece dueño de sus fuerzas: bastante hombre para hacer saltar lo que es el continuo de la historia<sup>425</sup>".

Por ello se abre a través de la historia como si quisiera ser, sin más pretensiones, un pintor-historiador (en el sentido nietzscheano del término). Cuando contemplamos algunas de sus pinturas post-metafísicas entendemos que el

---

<sup>424</sup> "De Chirico quiere liberar a los clásicos, captando la vida subterránea y las tensiones todavía sin pronunciar. Los desvincula del marco al que fueron clavados durante mucho tiempo: los usa como material del presente, destinados aún a *suced*er. Los transporta en una contemporaneidad que ha suprimido contraseñas como progreso y espiritualidad, para ofrecerse como un rompecabezas de hallazgos sin coordenadas, más allá de toda jerarquía". TRIONE, V.: "El Novecento de Giorgio de Chirico", en: *Op. cit.*, p. 37.

<sup>425</sup> BENJAMIN, W.: "Sobre el concepto de historia", en: *Op. cit.*, p. 316.

artista griego parece comportarse como si hubiera comprendido a la perfección la siguiente sentencia de Nietzsche:

“Quien no entiende hasta qué punto la historia es brutal y sin sentido, tampoco podrá entender el impulso para dar un sentido a la historia”<sup>426</sup>.

La comprensión del pasado es, por tanto, un *estar-a-disposición-del-juego*, flujo donde De Chirico se pierde a sí mismo y donde el artista es tomado<sup>427</sup>. Dentro del círculo donde se juega la comprensión se genera un espacio de juego que comprende a De Chirico, las obras y, a su vez, a los espectadores contemporáneos<sup>428</sup>. En *El hijo pródigo* el abrazo de las figuras no es sólo literal. Es el abrazo de dos tiempos, el presente y el pasado-tradición.

Pero, como estamos señalando, la recepción dechiriquiana del pasado conllevará una actitud que destruya correlativamente las concepciones del tiempo de la Modernidad. ¿Qué ha sucedido en el abrazarse amistoso entre el pasado y De Chirico? ¿Qué movimientos se realizan para tomar el tiempo del pasado diferente al tiempo del historicismo?

En primer lugar, y siguiendo el pensamiento de Gadamer, entendemos que existe una valoración positiva de aquello que las vanguardias despreciaron: los prejuicios estéticos. Mientras que ciertas secciones de los movimientos de

---

<sup>426</sup> Correspondiente a la segunda *Consideración Intempestiva* de Nietzsche, citado en: VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, p. 38.

<sup>427</sup> “Todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores”. GADAMER, H.-G.: *Op. cit.*, p. 149.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 153.

vanguardia, sobre todo las asociadas ideológicamente a la ruptura total con las tradiciones anteriores (Futurismo y Vanguardia rusa), quisieron purificarse de los prejuicios, De Chirico jamás quiso deshacerse de algunas nociones heredadas de los pintores antiguos. Su posición de radical aceptación de la herencia y los prejuicios histórico-estéticos puede comprenderse mejor por el hecho de que llegara a escribir, durante la etapa post-metafísica, un pequeño tratado de técnica pictórica a la manera de los antiguos. En este permitir que los prejuicios y las pre-comprensiones del pasado incidieran de modo inmediato en su pensamiento encontramos su posicionamiento crítico respecto al pensamiento ilustrado de la Modernidad y a su modo de pensar y vivir el tiempo.

La Ilustración comprendió lo dicho y pensado por los hombres del pasado como supersticiones fundadas en la irracionalidad y, en consecuencia, como juicios que era necesario poner en duda. Los ilustrados comprendieron los prejuicios de modo negativo, como visiones incorrectas de las cosas sobre las que había que trabajar en un ejercicio de desprendimiento y de clarificación racional. Una vez que el pensamiento se desprendía de sus prejuicios era posible pensar conforme a la correcta objetividad. El proyecto ilustrado se desplegaba en un progreso lineal de la humanidad hacia su emancipación plena, donde todos los hombres fueran autónomos en el uso firme de la razón, comprendiendo la historia y la tradición como momentos pasados del progreso, inferiores por anteriores al ideario de la emancipación<sup>429</sup>. En el contexto artístico la

---

<sup>429</sup> "Pues existe realmente un prejuicio de la Ilustración: este prejuicio básico de la Ilustración es el prejuicio contra todo prejuicio y con ello la desvirtuación de la tradición. Un análisis de la historia del concepto muestra que sólo en la Ilustración adquiere el concepto de *prejuicio* el matiz negativo que ahora tiene". *Ibidem*, p. 337.

Modernidad se prolongó en el pensamiento despreciativo del prejuicio. Todo arte anterior era sólo un momento pasado dentro de una estética concebida como auto-progreso y auto-liberación de las facultades. En los círculos artísticos de la Modernidad había que despreciar toda autoridad pasada que prevaleciera en el presente. Todo lo dicho por los maestros de la tradición podía carecer de verdad y, por ello, había que demostrar si el juicio de la autoridad era un juicio verdadero o falso:

“Ahora bien, la tendencia general de la Ilustración es no dejar valer autoridad alguna y decidirlo todo desde la cátedra de la razón. (...) La fuente última de la autoridad no es ya la tradición sino la razón. Lo que está escrito no necesita ser verdad. Nosotros podríamos llegar a saberlo mejor. Esta es la máxima general con la que la Ilustración moderna se enfrenta a la tradición y en virtud de la cual acaba ella misma convirtiéndose en investigación histórica. Convierte a la tradición en objeto de crítica igual que lo hace la ciencia natural con los testimonios de los sentidos”<sup>430</sup>.

Con este movimiento de desconfianza y demostración la Ilustración estaba considerando la historia como mera investigación histórica. Bajo las directrices del pensamiento ilustrado el pasado aparece como puro dato del saber histórico, desplegándose la temporalidad lineal de la superación, donde el presente posee más perfección y sabiduría que el pasado al encontrarse situado más acá de

---

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 339.



la línea del progreso y más cercano al final absoluto de la historia, a la emancipación total y a la felicidad humana<sup>431</sup>.

*Fuera* de este pensamiento encontramos en De Chirico un contra-movimiento de no depreciación de la autoridad estética del pasado y una valoración positiva de los prejuicios heredados. En este sentido se aproxima enormemente a las hermenéuticas de Heidegger<sup>432</sup> y Gadamer, las cuales disuelven la oposición de sujeto / objeto al comprender a ambos como términos posteriores al lenguaje<sup>433</sup>. En sus escritos repite una y otra vez aquello que le parece admirable de los maestros antiguos. ¿Qué concepto de tiempo, entonces, se da en estas obras posteriores al período metafísico? ¿Cómo recibe De Chirico el pasado y la tradición?

---

<sup>431</sup> No realizaremos un análisis exhaustivo de la filosofía de la historia y de sus diferentes concepciones aplicadas a De Chirico, pues ya hemos llevado a cabo dicho análisis en el capítulo correspondiente al concepto de tiempo en el Futurismo.

<sup>432</sup> "En sus términos más esenciales, el círculo hermenéutico muestra una peculiar pertenencia recíproca de "sujeto" y "objeto" de la interpretación, que precisamente por esto no pueden ya ser llamados así (...). El hecho de que, para Heidegger, la interpretación no sea otra cosa que la articulación de lo comprendido, que ella presuponga, por tanto, siempre una comprensión o precomprensión de la cosa, significa simplemente que, antes de cualquier acto explícito de conocimiento, antes de cualquier reconocimiento de algo como (als) algo, el conociente y lo conocido ya se pertenecen recíprocamente: lo conocido está ya dentro del horizonte del conociente, pero sólo porque el conociente está dentro del mundo que lo conocido co-determina". VATTIMO, G.: *Las aventuras de la diferencia...* Op. cit., p. 25.

<sup>433</sup> "El principio en el que se resume la ontología hermenéutica de Gadamer, "el ser que puede ser comprendido es lenguaje", configura, en estas implicaciones suyas, una visión de la historia como transmisión de mensajes, como diálogo de preguntas y respuestas, en la cual el lenguaje es el modo fundamental de acontecer del ser. Nosotros pertenecemos ya a la cosa que nos es transmitida, somos *angesprochen* por la llamada que la tradición nos dirige y no porque, antes y más allá de la experiencia lingüística, pertenezcamos ya al "mundo" que en ella se expresa; el ser no es algo más vasto y que anteceda al lenguaje. La pertenencia preliminar al ser es preliminar y originaria pertenencia al lenguaje: el ser es historia, e historia del lenguaje". *Ibidem*, p. 29-30.

De Chirico no vuelve románticamente al pasado. No invierte la ilustración apostando por la irracionalidad de lo antiguo y de lo clásico por el mero hecho de serlo. No convierte su pensamiento contra-ilustrado y contra-moderno en idolatría hacia el estudio científico de la tradición<sup>434</sup>, pues eso sería prolongar la ilustración en sentido negativo<sup>435</sup>, pensando el pasado como objeto perteneciente al presente<sup>436</sup>. Sin embargo su pensar no es violento con la historia, pues esta ha dejado de pertenecerle, inscribiéndose dentro de su corriente, con sus prejuicios y sus comprensiones heredadas irremisiblemente fuera de la imposible objetividad que pretendía la modernidad<sup>437</sup>. Ahora bien: ¿qué implicaciones supone que De Chirico se halle inscrito en la corriente de la historia?

Como antes señalábamos, De Chirico juega a la historia en un continuo movimiento de vaivén que suprime su perspectiva objetivante, como ser histórico-finito que dialoga desde su tierra o superficie de inscripción móvil con un pasado a su

---

<sup>434</sup> GADAMER, H.-G.: *Op. cit.*, pp. 340-343.

<sup>435</sup> «Si para la Ilustración es cosa firme que toda tradición que se revela ante la razón como imposible o absurda sólo puede ser entendida como histórica, esto es, retrocediendo a las formas de comprensión del pasado, la conciencia histórica que aparece con el romanticismo es en realidad una radicalización de la Ilustración. (...) Se cree tan poco en un sentido asequible en general a la razón que todo el pasado, y al final incluso todo el pensamiento de los contemporáneos, no puede ser ya comprendido más que como "histórico"». *Ibidem*, p. 343.

<sup>436</sup> "Para de Chirico el arte apenas guarda relación con la realidad, a no ser que se le considere un receptáculo de sus escombros. Algo parecido ocurre con la historia, material arqueológico, conjunto de ruinas igualadas por el tiempo y la distancia. Frente a la posición historicista de la conciencia moderna ésta es una de las claves de la modernidad espectral en la que se sumerge de Chirico, y que tan irreductible hace su obra al juicio de los críticos". ARGULLOL, R.: "La Modernidad espectral", en: VV.AA.: *El Realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950. Op. cit.*, p. 111.

<sup>437</sup> "En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser". GADAMER, H.-G.: *Verdad y método. Op. cit.*, p. 344.

vez moviente<sup>438</sup>. De ahí la categoría no subjetiva de juego, vaivén, eventualidad y finitud en la historia. Así es como De Chirico concibe el pasado, como piedad y heredad hacia algo que le es también constituyente, y no como un pasado-ahí objeto en una mesa de cirujano para un presente / sujeto-aquí manipulador.

Quizá todo lo que venimos señalando pueda comprenderse más claramente a través de un *Autorretrato* que De Chirico pinta en 1925.

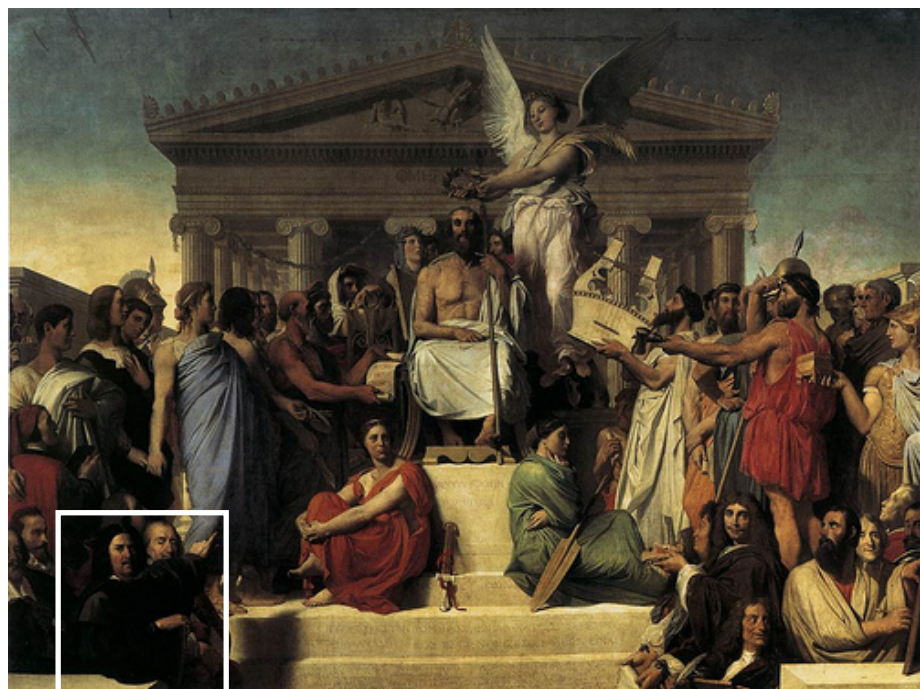


*Autorretrato*  
Giorgio de Chirico  
(1925)

---

<sup>438</sup> "Pero si aceptamos mirar mejor su modo de narrar, descubrimos un aspecto literalmente *festivo* en esta escritura y en este pensamiento. (...) Un juego. Es decir *una serie rítmica de movimientos, de saltos*, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza del niño que juega a la rayuela. Pues en ese juego se construye un auténtico conocimiento. Después de Warburg, pero de modo más jovial aún - más cambiante -, Benjamin puso el *saber*, y más exactamente el saber histórico, *en movimiento*. Movimiento sostenido en el fondo por una esperanza en los recomienzos: esperanza de que la historia (como disciplina) podía conocer su "revolución copernicana" en la que la historia (como objeto de la disciplina) no era más un punto fijo, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el sujeto antes que el amo". DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Op. cit.*, pp. 151-152.

Encontramos al pintor en su estudio con la paleta y el pincel en la mano, realizando una obra ante su caballete. El artista nos mira directamente a los ojos y señala de modo un tanto ejemplarizante el lienzo sobre el que trabaja. Según algunos críticos la postura ético-corporal que De Chirico adquiere es una transposición del gesto del pintor Nicolas Poussin que Ingres retrató en el año 1827, entre los personajes de la obra *La apoteosis de Homero*<sup>439</sup>.



*La apoteosis de Homero*  
Ingres  
(1827)

Con este juego de imitación se establece toda una cadena de significaciones y estratos lingüísticos. Existiría, en un primer estrato, la figura del Homero real, que podemos considerar como Figura I. En un segundo estrato podríamos situar al Homero que ocupa la parte central de *La apoteosis*

---

<sup>439</sup> "El gesto del brazo procede al parecer de un detalle de la compleja obra alegórica de Ingres *La apoteosis de Homero* de 1827, conservada en el Museo del Louvre, donde se ve al pintor seiscentista Nicolas Poussin - muy admirado por Chirico, que lo menciona varias veces en sus escritos - señalando con el dedo a los antiguos como supremo ejemplo a imitar y a seguir". CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 136.

de *Homero* (figura II). En un tercer estrato introduciríamos a Poussin real (figura III), y en un cuarto estrato al Poussin que aparece retratado en la zona izquierda de la obra (figura IV). Ingres se situaría en el quinto escalón de esta jerarquía (figura V). Un sexto estrato lo ocuparía el De Chirico real (Figura VI), mientras que el último estrato lo ocuparía el De Chirico autorretratado en el *Autorretrato* de 1925 (Figura VII). Si bien todo parece señalar, en un recorrido referencial, hacia la figura de Homero, la confusión y la contaminación entre realidad, ficción e imitación de la ficción dentro de la propia ficción acaba por hacer desaparecer la figura del De Chirico real, quien acaba convirtiéndose en un artista que se pinta a sí mismo imitando a otro artista que fue pintado por un pintor neoclásico (Ingres) señalando la tradición (Homero pintado) como punto central de sus influencias.

Los diferentes estratos históricos parecen haber adquirido una autonomía que les permite dialogar entre sí sin situarse en ningún punto privilegiado del tiempo. Una vez nivelados los estratos de la historia las voces dejan de tener predominancia unas sobre otras. Se crea un plano en el que pasado y presente son equivalentes. Parece que la historia, más que concebirse como una secuencia cronológica formada por un antes y un después, acaba por desligarse de la cronología para establecer relaciones simultáneas entre diferentes tiempos. Más que existir un inviolable tiempo diacrónico, existe la aceptación de una multiplicidad de tiempos no privilegiados ni fundados en la subjetividad, sentidos entrecruzados en la inmanencia de la historia como límite y finitud del ser.

Lo que efectúa de manera patente De Chirico en su emulación del gesto de Poussin es el reconocimiento hacia el legado

histórico de una tradición alejada de la conciencia objetivante de la historia, en un vaivén de cooptenencias históricas que reconoce la inteligencia y el saber pintar de los antiguos, aceptando la autoridad del pasado como modo de comprender-se y confiando en la superioridad del pasado sobre el presente sin una puesta en duda que pretendiera alcanzar la verdad objetiva de las cosas<sup>440</sup>. El pasado pictórico occidental constituye al propio De Chirico, es también el propio De Chirico, en una plena aceptación de conocimiento y autoconocimiento<sup>441</sup>. Lo anterior es aquello impensado aún, nunca del todo pasado, del que nos habla Heidegger:

“Para nosotros, la norma para el diálogo con la tradición histórica es la misma, en la medida en que se trata de penetrar en la fuerza del pensar anterior. Sólo que nosotros no buscamos la fuerza en lo ya pensado, sino en un impensado del que lo pensado recibe su espacio esencial. Pero lo ya pensado sólo es la preparación de lo todavía impensado, que en su

---

<sup>440</sup> “Pero la autoridad de las personas no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio. La autoridad no se otorga sino que se adquiere, y tiene que ser adquirida si se quiere apelar a ella. Reposa sobre el reconocimiento y en consecuencia sobre una acción de la razón misma que, haciéndose cargo de sus propios límites, atribuye al otro una perspectiva más acertada. Este sentido rectamente entendido de autoridad no tiene nada que ver con la obediencia ciega de comando”. GADAMER, H.-G.: *Verdad y método*. Op. cit., p. 347.

<sup>441</sup> “En nuestro comportamiento respecto al pasado, que estamos confirmando constantemente, la actitud real no es la distancia ni la libertad respecto a lo transmitido. Por el contrario, nos encontramos siempre, y este nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse, el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la misma tradición”. *Ibidem*, p. 350.

sobreabundancia, retorna siempre de nuevo. La medida de lo impensado no conduce a integrar lo pensado con anterioridad dentro de un desarrollo y una sistematización todavía más altos y que lo superan, sino que exige la puesta en libertad del pensar transmitido para que pueda entrar en su ser anterior todavía conservado. Esto es lo que rige en la tradición desde el principio, lo que está siempre por delante de ella, y con todo, sin ser pensado expresamente como lo que inicia"<sup>442</sup>.

Es tanto su reconocimiento como ser de historia que llegará a afirmarse como pintor clásico en la conocida sentencia de su escrito titulado *Ritorno al mestiere*<sup>443</sup> (1919) que definirá su segunda pintura: "Pintor clasico soy"<sup>444</sup>. Sentencia que no entendemos como romanticismo o tradicionalismo nostálgico hacia lo clásico<sup>445</sup>. En lugar de afirmarse a sí mismo como pintor clásico desde una comprensión del tiempo de la historia propia de la

---

<sup>442</sup> HEIDEGGER, M.: *Identidad y diferencia. Op. cit.*, p. 111.

<sup>443</sup> DE CHIRICO, G.: *Il ritorno al mestiere*. Revista Valori Plastici. Anno I. - Roma - N. XI-XII. Novembre - Dicembre 1919.

<sup>444</sup> "En otoño de 1919 se había publicado en la revista "Valori Plastici" el famoso texto programático "El regreso al oficio", en el que de Chirico exigía una vuelta a la maestría técnica y a la iconografía tradicional. Termina profesando que es un "pintor clásico": "Me aplico tres palabras: Pictor classicus sum. Espero que sean el sello de cada una de mis obras". HOLZHEY, M.: *Op. cit.*, p. 60.

<sup>445</sup> "El concepto de la antigüedad clásica y de lo clásico (...) reunía un aspecto normativo y un aspecto histórico. (...) Hegel justifica sistemáticamente la historización del concepto de lo clásico e introduce una tendencia que acabaría concibiendo lo clásico como un concepto estilístico y descriptivo, el de una armonía relativamente efímera de mesura y plenitud, media entre la rigidez arcaica y la disolución barroca. Y desde que este concepto se incorporó al vocabulario estilístico de la investigación histórica, lo clásico ya no conservó el reconocimiento de un contenido normativo más que implícita e inconfesadamente". GADAMER, H.-G.: *Verdad y método. Op. cit.*, p. 355.

dialéctica hegeliana<sup>446</sup>, comprende lo clásico como valor estético cuya recurrencia se da a partir de su repetición en las creaciones artísticas humanas. Lo clásico es concebido por Gadamer como lo irrebutable de lo propiamente humano<sup>447</sup>. En lugar de ser intemporal, no pertenece a la temporalidad lineal y acumulativa de la dialéctica. Si la dialéctica consideraría lo clásico y lo moderno como un antes y un después en la cadena de los estilos, De Chirico (pensándolo desde Gadamer como mediación) considera lo clásico bajo una perspectiva contraria:

“Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; es asequible de un modo inmediato, pero no al modo de ese contacto como eléctrico que de vez en cuando caracteriza a una producción contemporánea, en la que se experimenta momentáneamente la satisfacción de una intuición de sentido que supera a toda expectativa consciente. Por el contrario es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un

---

<sup>446</sup> “Después del arte simbólico viene el arte *clásico*, que es la libre adecuación de la forma y del concepto, de la idea y de su manifestación exterior; es un contenido que ha recibido la forma que le conviene, un verdadero contenido, exteriorizado en su verdadero aspecto. Lo ideal del arte se eleva aquí en toda su realidad (...) Tal es la segunda fase de la evolución del arte: adecuación de la idea y de su forma. (...) De esta forma el espíritu se afirma al mismo tiempo como un particular, no como absoluto y eterno, lo cual no puede, por otra parte, encontrar su expresión más que en la espiritualidad pura. Esta última circunstancia constituye la debilidad y la insuficiencia del arte clásico, debilidad e insuficiencia ante las que termina, a su vez, por sucumbir”. HEGEL, G.W.F.: *Introducción a la estética*. Ediciones Península, Barcelona, 2001, pp. 164-166.

<sup>447</sup> “Lo clásico es una verdadera categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico. (...) es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de ésta”. GADAMER, H.-G.: *Verdad y método. Op. cit.*, p. 356.



significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar "clásico" a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente"<sup>448</sup>.

El De Chirico post-metafísico se estaría alejando de la perspectiva historicista al dejarse contaminar por una categoría, la de lo clásico, que en su intemporalidad no cronológica es capaz de convivir simultáneamente con el presente y de alterarlo<sup>449</sup>. Cuando De Chirico aborda en sus pinturas post-metafísicas otros pintores del pasado está llevando a cabo un acto de admisión de los prejuicios contemporáneos y propios, creando un círculo de comprensión e interpretación nuevo<sup>450</sup> que, a su vez, creará otras tantas nuevas interpretaciones<sup>451</sup>. Según entendería la hermenéutica dechiriquiana post-moderna y post-histórica ya no sería necesario cruzar la distancia que separa nuestro presente

---

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 357.

<sup>449</sup> "Lo que se califica de "clásico" no es algo que requiera la superación de la distancia histórica; ello mismo está constantemente realizando esta superación con su propia mediación. En este sentido, lo que es clásico es sin duda "intemporal", pero esta intemporalidad es un modo del ser histórico. (...) Nuestra comprensión contendrá siempre al mismo tiempo la conciencia de la propia pertenencia a ese mundo. Y con esto se corresponde también la pertenencia de la obra a nuestro propio mundo. Esto es justamente lo que quiere decir la palabra "clásico": que la pervivencia de la elocuencia inmediata de una obra es fundamentalmente ilimitada". *Ibidem*, p. 359.

<sup>450</sup> "De Chirico es "clasicista" (...) de un modo absolutamente revolucionario: reinterpretando las formas antiguas de acuerdo con las necesidades de la sensibilidad de la era contemporánea. Así, por ejemplo, su uso sutil y misterioso del color se remite a su amado Tiziano, aunque no menos a Giorgione, cuyos tonos bajos incorpora a sus pinturas, urbanizándolas. La concepción escultórica de sus pinturas parte, confesadamente, de Miguel Ángel y de Mantegna; mientras, en Piero della Francesca cree encontrar la luz y la atmósfera conveniente para sus propias tentativas. (...) En ningún momento, no obstante, el de Chirico de la *pintura metafísica* imita académicamente a los clásicos". ARGULLOL, R.: "La Modernidad espectral", en: *Op. cit.*, p. 115.

<sup>451</sup> "La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que no une con la tradición. Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación". GADAMER, H.-G.: *Verdad y método. Op. cit.*, p. 363.

del pasado<sup>452</sup> ni reconstruir el espíritu de la época como revival historicista al entrar en una relación de pertenencia con el pasado<sup>453</sup>.

Ahora bien: ¿cómo lograr que el pasado-tradición no paralice la actividad del presente? ¿Cómo es posible que De Chirico halle fuerzas para levantar la pesada losa de la tradición? Nietzsche, como ya hemos señalado en el apartado acerca de la filosofía de la historia en relación con los futuristas, había criticado el historicismo (el positivismo histórico) en su segunda consideración intempestiva<sup>454</sup>, denominándolo enfermedad histórica<sup>455</sup>, como pensamiento que piensa el pasado a partir de la conservación, que lo interpreta como museo muerto, inservible e inutilizable para la vida cuando la cultura histórica deviene un gigante paralizador de la energía y los impulsos del presente. Al historicismo le sucede como a la bicicleta del vagabundo creada por Andreas Slominski<sup>456</sup>: acumulando una infinidad de

---

<sup>452</sup> "El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación. Esto es lo que tiene que hacerse oír en la teoría hermenéutica, demasiado dominada hasta ahora por la idea de un procedimiento, de un método". *Ibidem*, p. 360.

<sup>453</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>454</sup> NIETZSCHE, F.: *Sobre la utilidad y los perjuicios... Op. cit.*

<sup>455</sup> "Nietzsche habla de enfermedad histórica ante todo para subrayar que el exceso de conciencia historiográfica que él ve como característico del siglo XIX es también, y de forma inseparable, incapacidad de crear una nueva historia. La enfermedad es histórica tanto porque es historiográfica, como porque tiene que ver con la historia como *res gestae*, y esto es negativo, puesto que es la incapacidad de producir una historia propia derivada del excesivo interés por la ciencia de las cosas pasadas". VATTIMO, G.: *Las aventuras de la diferencia. Op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>456</sup> "A principios de los años noventa Andreas Slominski fotografió una bicicleta cargada de bolsas de un indigente en las calles de una ciudad. Más tarde reprodujo con precisión dicha bicicleta - y todo su equipaje -, a la que siguieron diferentes versiones ampliadas: la de 1994 es la más grande. Esta bicicleta está cargada con decenas de bolsas de plástico de colores llenas de objetos de lo más diverso, bolsas que se arrastran por el suelo, e incluso una sombrilla. Evidentemente, la movilidad de esta bicicleta estaría anulada - el sobrepeso que lleva, y que nos habla de la vida de su dueño, le impediría con toda seguridad avanzar -, pero en este caso, además, y para redoblar la ironía, no se trata de una bicicleta convencional,

pequeños acontecimientos del pasado le es imposible, debido al peso de los objetos, emprender la marcha hacia el futuro.



*Sin título*  
Andreas Slominski  
(1994)

En Slominski el presente queda atrapado por la inmovilidad del pasado, transformándose en estaticidad, monotonía y estancamiento temporal. El pasado lo es todo, mientras que la vida que hace posible el devenir es nada. La bicicleta de Slominski bien podría pertenecer al personaje de Borges Funes el Memorioso, quien poseía una memoria que le permitía recordarlo todo, hasta el punto de que cualquier recuerdo le ocupaba tanto tiempo como el tiempo en que había sucedido el recuerdo, sustituyendo por completo el presente por el pasado<sup>457</sup>. ¿Cómo afrontar, entonces, los restos del pasado sin caer en un inmóvil coleccionismo historicista?

---

sino de una bicicleta estática. (...) una bicicleta que transporta, pero no avanza, metamorfoseada en eso estrictamente, porque al fin y al cabo se ha convertido en una bicicleta estática". VV.AA. *Catálogo razonado. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "La Caixa"*. Vol. II. Fundación "La Caixa", Barcelona, 2002, p. 608.

<sup>457</sup> BORGES, J. L.: *Ficciones*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

El De Chirico post-metafísico es un artista con la suficiente fuerza plástica para vivir el pasado de modo no histórico y relanzarlo como presente interpretado desde la vida<sup>458</sup>, en beneficio de la necesidad vital que tiende hacia la salud de lo a-histórico, al vigor y la fuerza de un tiempo que pasa bajo la trama causalista de la historia y que acaba por disolver la estructura presente-pasado. De Chirico es el vigoroso trapero de la memoria de Benjamin, que gira el sentido de la acumulación de Slominski para concebir la historia de otro modo:

"El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, "caídas" o "irrupciones", síntomas o malestares, síncoas o anacronismos en la continuidad de los "hechos del pasado". (...) el historiador debe convertirse en el "trapero" (Lumpensammler) de la memoria de las cosas"<sup>459</sup>.

No importa tanto la historia, sino la travesía que supone un tiempo-devenir que la perfora<sup>460</sup>.

Sólo una extrema salud pudo hacer que De Chirico olvidase la historia-pasado como objeto para apropiarse del pasado

---

<sup>458</sup> Acerca del pasado, de la fuerza plástica, del olvido y de la salud, de lo a-histórico, puede consultarse: NIETZSCHE, F.: *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. *Op. cit.*, pp. 35-48.

<sup>459</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo*. *Op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>460</sup> "El historiador, según Benjamin, vive sobre un montón de trapos: es el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia. Salta allí dentro y pasa de un objeto de angustia a otro, pero su mismo salto es el de un niño. El historiador, según Benjamin, es un niño que juega con jirones del tiempo". *Ibidem*, pp. 164-165.

como necesidad primaria y apremiante. Sólo un vigor y una tonicidad a-histórica hicieron vencer el pensamiento del resentimiento historicista que no puede olvidar. Las obras maestras no son para él, como afirmaría Nietzsche

“un fenómeno histórico pura y completamente conocido, reducido a fenómeno cognoscitivo (...), algo muerto”<sup>461</sup>,

sino entidades que albergan posibilidades de transformación y sensación en un impulso vivido sin historia. De Chirico demuestra que la historia no es una historia de los hechos o de un conjunto de objetos de la muerte, en la que cada uno reproduce, como si fueran fragmentos mínimos que guardan en sí una genética de la subjetividad, el esquema finalista de la temporalidad progresiva de la Modernidad. Si De Chirico se sirve de la historia y de las obras del pasado, lo hace contra la propia historia<sup>462</sup>, girando su cuestionamiento hacia un territorio eventual de permanencia en el acontecimiento diferencial post-ontológico del tiempo presente. Por ello se servirá, como ha definido Nietzsche, de la historia monumental, esto es, tomando el pasado como incentivo y estímulo, como dignidad de imitación, comienzo y repetición del comienzo, tomando la grandeza de lo pasado como vivo<sup>463</sup>.

Para De Chirico lo importante es no repetir, no suplantar el pasado con una repetición idéntica en el presente que continuara los impulsos historicistas. Cuando pinta a la manera de los antiguos lo hace desde un horizonte temporal concreto que toma a la tradición como efecto, con todo lo

---

<sup>461</sup> NIETZSCHE, F.: *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>462</sup> “Huye de la resignación y utiliza la historia como remedio contra ella”. *Ibidem*, p. 50.

<sup>463</sup> *Ibidem*, pp. 49 y siguientes.

que ello conlleva<sup>464</sup>, y no como acontecimiento a reproducir. Por ello se le puede considerar uno de los primeros grandes amnésicos de las causas y un exaltador de los efectos. De Chirico se abandona y se pierde en la tradición cada vez que la venera, admira y preserva en el sentido nietzscheano del historiador anticuario, dejándose poseer por ella<sup>465</sup>, pasando de ser advenedizo a ser su heredero central.

Pero, como sugeríamos en las líneas iniciales de este capítulo, el artista no sólo llegará a una relación particular con el pasado histórico. También comprenderá su pasado biográfico como punto del tiempo que pertenece a la potencialidad y a lo virtual. Gracias a ello, reinterpretará algunas de las obras metafísicas dotándolas de un sentimiento que difiere radicalmente de la *Stimmung* metafísica.

---

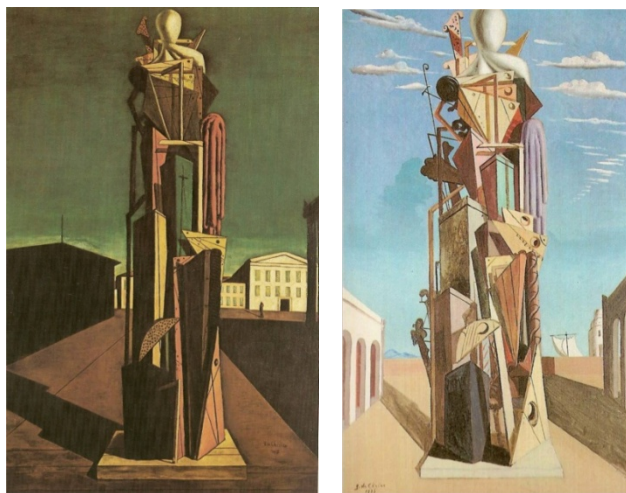
<sup>464</sup> "Hasta ese momento, la historia monumental no tendrá necesidad de esa plena veracidad: siempre acercará, generalizará y, finalmente, igualará cosas que son distintas, siempre atenuará las diferencias de motivos y ocasiones para, en detrimento de las *causae*, presentar el *effectus* como monumental, es decir, como ejemplar y digno de imitación, de suerte que, dado que en todo lo posible prescinde de las causas, sin exagerar demasiado, se la podría llamar una colección de "efectos en sí", como de eventos que tendrán efecto en todo tiempo. Lo que se celebra en las fiestas populares, en las conmemoraciones religiosas o militares, es, en el fondo, un tal "efecto en sí": esto es lo que no deja dormir a los ambiciosos, lo que los emprendedores ponen sobre su corazón como amuleto, eso y no la verdadera conexión histórica de causas y efectos que, correctamente entendida, tan sólo probaría que, del juego de dados del azar y del futuro, nunca podría resultar algo del todo idéntico a lo anterior". *Ibidem*, pp. 54-55.

<sup>465</sup> "La historia pertenece también, en segundo lugar, a quien preserva y venera, a quien vuelve la mirada hacia atrás, con fidelidad y amor, al mundo donde se ha formado; con esta piedad, da gracias por el don de su existencia. (...) Para tal alma, la posesión del patrimonio ancestral toma un sentido diferente porque, en lugar de poseer el alma estos objetos, está poseída por ellos. Todo lo que es pequeño, limitado, decrepito y anticuado recibe su propia dignidad e intangibilidad por el hecho de que el alma del hombre anticuario, tan inclinada a preservar y venerar, se instala en estas cosas y hace en ellas un nido familiar". *Ibidem*, p. 59.

## 7.1.

### EL PASADO ARTÍSTICO-BIOGRÁFICO COMO REVERSIBILIDAD DE LO VIRTUAL.

Como decimos, la relación dechiriquiana con el pasado no se lleva a cabo únicamente en el terreno de la tradición. El pasado personal, ejemplificado por las obras del período metafísico, también va a ser material de relectura no historicista ni objetivante cronológica. Y es que durante gran parte del período que transcurre hasta los últimos años de su vida, el artista alternará la creación de obras de muy diversos estilos con otra serie de trabajos en los que toma como modelo las piezas de la etapa metafísica anterior, sin importarle repetir los mismos motivos iconográficos. Así, llevará a cabo diversas versiones de sus conocidas plazas italianas dotándolas, esta vez, de un sentido que dista mucho del sentimiento trágico del tiempo que observábamos en las plazas pintadas hacia 1910. También realizará varias versiones de su obra *El gran metafísico* de 1917, ejemplo de relectura posmoderna que tomaremos para el desarrollo conceptual de este subcapítulo.



*El gran metafísico* / *El gran autómeta*  
Giorgio de Chirico  
(1917 y 1925)

Como es posible observar, a pesar de las similitudes entre *El gran metafísico* y *El gran autómatas*, existen notables diferencias. En la obra de 1925 los desajustes de la perspectiva parecen haber desaparecido. Las sombras responden a una congruencia estabilizada, diferente a las sombras quebradas y descontextualizadas respecto a las horas del periodo anterior. Parece que el bloque autoerrático que abría una discontinuidad en el ser ha quedado ocultado y neutralizado. Podría afirmarse, tomando las diferencias existentes entre ambas obras, que en este período post-metafísico De Chirico se ha limitado a reproducir los efectos de una temporalidad cotidiana y que el tiempo alternativo del acontecimiento que se manifestaba en trabajos anteriores ha sido sustraído, produciéndose una indiferenciación que ofrece como resultante un tiempo ligado a Cronos.

Sin embargo, consideramos que no es ahí dónde debe buscarse el modo de darse el tiempo. Si existe una temporalidad particular en estas serie de pinturas, afirmamos que se debe interpretar bajo una reconsideración del pasado como tiempo indisociado de la cadena cronológica, esto es, tomándolo como momento no pasado y como posibilidad virtual de afectación efectiva en el ámbito presente. Lo que proponemos es repensar el pasado no como categoría histórica, sino como categoría biográfica, similar al *antes* meramente histórico. ¿Cómo abordar, entonces, este cambio?

Giovanna dalla Chiesa ha advertido el cambio dechiriquiano de estilos pensándolo desde superficies de inscripción temporales:

“Se tutto il periodo precedente era stato un arrestare la “forza della volontà” di



fronte alla pura apparenza di un mondo enigmatico, un deviare il meccanismo fatale della gravità, ora la volontà e incessantemente deviata verso nuovi obiettivi, dissipata, spinta, non verso il non-senso, ma in due direzioni opposte - passato e futuro - simultaneamente: ossia verso il paradosso. Entrambi gli atteggiamenti hanno come luogo privilegiato di azione il campo della superficie. Quel polimorfismo e quella complicazione dell'arte metafisica che secondo de Chirico, portava "in sé i segni delle epoche gradatamente antecedenti", va dipanando, ora, il suo intreccio in una dimensione temporale sconfinata. Come essere che dura e si modifica de Chirico vive già nel futuro, come orientamento ha, soltanto, il passato, non solo quello storico, come è ovvio, ma il proprio. Ecco, allora, che il presente che nel suo primo periodo era sentito come una dimensione oscillante tra due poli, passato e futuro - un vuoto in tensione -, viene ora sorpreso, lascia il posto ad un'estensione temporale atopica, continuamente suddivisa nei due sensi, passato e futuro, che la percorrono simultaneamente. L'istante rivelatore di un complesso, contraddittorio presente, è ora il momento indiviso, che insedia i due tempi, a parità di diritti, su un unico orizzonte, come dimensioni illimitate che neutralizzano il senso"<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> DALLA CHIESA, G.: "La vicenda parigina della metafisica", en: *Op.*

Como señala Dalla Chiesa, ahora existe una paradoja en el darse del pasado y del futuro simultáneamente. Si antes el presente era agujero en medio del ser y el sentido, si se situaba entre pasado y futuro como agujero mismo del acontecimiento, ahora no deja de estar recorrido por el pasado y el futuro como zona de suspensión cronológica y cambio transformador. A nuestro parecer, la modificación estilística de De Chirico se produce por un debilitamiento de los estratos de posibilidad de presencia. Si en la Pintura metafísica la nada otorgaba un sentimiento de imposibilidad al presente y el sentido, ahora la presencia puede aparecer en un venir al ser naturalizado y normalizado. O lo que es lo mismo: si en la Pintura metafísica se producía una transición abrupta entre ausencia y presencia, en la post-metafísica encontramos una serena fluidificación de aquello antes impresentable y que ahora llega a la presencia de modo natural.

Pero eso no quiere decir que las obras pos-metafísicas hayan considerado la presencia como ser. Quizá sea en la presencia donde se manifieste una temporalidad de un presente debilitado y ajeno al peso irreversible del ser. Y esta reconsideración de la presencia será lo que debamos conectar con la relectura del pasado.

El pasado biográfico dechiriquiano puede ahora presentarse en sus posibilidades virtuales como futuro anterior. Quizá debamos hacer referencia, de nuevo, a la filosofía de Nietzsche a través de la hermenéutica de Gianni Vattimo para comprender el giro post-metafísico dechiriquiano. Si *El gran autómatas* retorna a la Pintura metafísica debemos profundizar acerca de las nociones de retorno y eterno

---

cit., p. 98.

retorno. ¿Cómo afecta el eterno retorno al problema de la temporalidad pensada como cronología?

Según Vattimo, de las consideraciones de Nietzsche acerca del eterno retorno se deriva una comprensión existencial del tiempo:

“Uno de estos problemas, a nuestro juicio el principal, y que surge desde las primerísimas obras de Nietzsche, es el de la postura del hombre respecto al tiempo. No se trata del tiempo en su significado gnoseológico o metafísico, sino en un sentido que se puede llamar existencial. Ahora bien, una de las consecuencias de la idea del eterno retorno - consecuencia por decirlo así, porque se puede también considerar como el sentido mismo del concepto - es la inversión de la visión banal del tiempo que lo considera como una cadena irreversible de instantes ordenados en serie. Para entender más a fondo este aspecto de la idea del eterno retorno será, por tanto, útil estudiar cómo se presenta en Nietzsche el problema de la temporalidad como categoría existencial”<sup>467</sup>.

Vattimo, tras considerar junto al Nietzsche de la segunda *Intempestiva* el historicismo como temporalidad que piensa el pasado como objeto de estudio hasta convertirlo en un existente inoperante para la creatividad actual, clarifica el concepto nietzscheano de pasado como constitutivo del ser humano en su modalidad auténtica. El pasado tendría que

---

<sup>467</sup> VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche. Op. cit.*, pp. 35-36.

tomarse otorgando un privilegio a su lectura entrelíneas, esto es, no histórica<sup>468</sup>. Pero lo que más nos interesa respecto al pasado biográfico es lo que Nietzsche-Vattimo consideran instinto de venganza<sup>469</sup>.

---

<sup>468</sup> "La actitud correcta frente al pasado consiste en otorgar prioridad a este elemento no-histórico sobre el histórico. Con mayor precisión, esto significa que el pasado se constituye y revive en la conciencia histórica sólo en la medida en que sirve a la acción en curso, sin preocupación alguna por la objetividad y reconstrucción fiel, sino con la finalidad de intensificar, facilitar y potenciar la acción presente". *Ibidem*, p. 41.

<sup>469</sup> "Error de la voluntad libre. - Hoy no tenemos ya compasión alguna con el concepto de "voluntad libre": sabemos demasiado bien lo que es - la más desacreditada artimaña de teólogos que existe, destinada a hacer "responsable" a la humanidad en el sentido de los teólogos, es decir, a *hacerla dependientes de ellos*... Voy a exponer aquí tan sólo la psicología de toda atribución de responsabilidad. - En todo lugar en que se anda a la busca de responsabilidad suele ser el instinto del *querer-castigar-y-juzgar* el que anda en su busca. Se ha despojado de su inocencia al devenir cuando este o aquel otro modo de ser es atribuido a la voluntad, a las intenciones, a los actos de la responsabilidad: la doctrina de la voluntad ha sido inventada esencialmente con la finalidad de castigar, es decir, de *querer-encontrar-culpables*. Toda vieja psicología, la psicología de la voluntad, tiene su presupuesto en el hecho de que sus autores, los sacerdotes colocados en la cúspide de las viejas comunidades, querían otorgarse el *derecho* de imponer castigos: - querían otorgar a Dios ese derecho... A los seres humanos se los imaginó "libres" para que pudieran ser juzgados, castigados, - para que pudieran ser culpables: por consiguiente, se tuvo que pensar que toda acción era querida, y que el origen de toda acción estaba situado en la consciencia (- con lo cual el más radical fraude in psicologicis [en cuestiones psicológicas] quedó convertido en principio de la psicología misma...) (...) El cristianismo es una metafísica del verdugo... (...) ¿Cuál puede ser nuestra única doctrina? - Que al ser humano nadie le da sus propiedades, ni Dios, ni la sociedad, ni sus padres ni antepasados, ni él mismo (- el sinsentido de esta noción que acabamos de rechazar ha sido enseñado como "libertad inteligible" por Kant, acaso ya también por Platón). Nadie es responsable de existir, de estar hecho de este o aquel modo, de encontrarse en estas circunstancias, en este ambiente. La fatalidad de su ser no puede ser desligada de la fatalidad de todo lo que fue y será. El no es la consecuencia de una intención propia, de una voluntad, de una finalidad, con él no se hace el ensayo de alcanzar "un ideal de hombre" o un "ideal de felicidad" o un "ideal de moralidad", - es absurdo querer echar a rodar su ser hacia una finalidad cualquiera. Nosotros hemos inventado el concepto "finalidad": en la realidad falta la finalidad... Se es necesario, se es un fragmento de fatalidad, se forma parte del todo, se es en el todo, - no hay nada que pueda juzgar, medir, comparar, condenar nuestro ser, pues esto significaría juzgar, medir, comparar, condenar el todo... ¡Pero no hay nada fuera del todo! - Que no se haga ya responsable a nadie, que no sea lícito atribuir el modo de ser a una causa prima, (...) - sólo con esto queda otra vez restablecida la inocencia del devenir". NIETZSCHE, F: *Crepúsculo de los ídolos*. *Op. cit.*, pp. 68-70.

La consideración del pasado desde el punto de vista cronológico deriva en la existencia de un tiempo irreversible que sólo puede provocar remordimiento y arrepentimiento. A pesar de todo es posible salir del nihilismo que ello supone. Nietzsche lo expone en un discurso contenido en *Así habló Zaratustra* titulado "De la redención". Bastaría tener la fuerza creativa suficiente no para soportar el "así fue" pasado (*es war*), sino para poder afirmar "así lo quise yo". Se trata de reconsiderar el pasado como no definitivamente dado y sujeto a modificaciones. Sólo así es posible vencer la impotencia generada respecto a su existencia dogmática. Es necesario, por tanto, que la voluntad tenga la fuerza suficiente para apropiarse de él, desvinculándolo y desenraizándolo como facticidad resuelta y superando el consiguiente esquema de causas y efectos emanado del resentimiento<sup>470</sup>. Así pues, el eterno retorno viene a ser la solución existencial al problema de la temporalidad, haciendo posible que la voluntad, el *así quise yo que fuera* corte las raíces del instante dado del antes cronológico.

---

<sup>470</sup> "La existencia de una estrechísima relación entre nihilismo y problema del *es war* la sugiere el discurso de Zaratustra titulado "De la redención". En él, aquello de lo que el hombre ha de ser liberado para que se dé una redención, es decir, esa renovación que debe conducirnos fuera del nihilismo, es precisamente la piedra del pasado, que aparentemente es irreversible: "Liberar a los que nos precedieron, transformar todo "así fue" en un "así quise yo que fuese", he aquí el primer paso hacia la redención". En otro lugar esta liberación del pasado no es sólo el primer paso, sino la redención misma: "Liberar en el hombre el pasado, todo "así fue" recrearlo hasta que la voluntad pueda afirmar: "así quise que fuera, así querré que sea [...] esto es lo único que les enseñé a llamar liberación". Sin embargo, el querer hacia atrás es una empresa que a la voluntad le parece imposible. (...) El pasado contra el que la voluntad no puede nada es el caos de la situación dada sin ser elegida. La liberación sólo podría ser en una voluntad creadora que pudiese recrear el pasado transformando el "así fue" en un "así quise yo que fuese". (...) Se puede decir que el intento de querer hacia atrás y la imposibilidad frente a la que la voluntad se encuentra son, más que el origen, el arquetipo del espíritu de venganza, su primer acto: en esta experiencia, de hecho, la voluntad se encuentra frente a efectos cuya causa no puede dominar, al ser efecto ella misma de algo que ya está ahí como fundamento y origen de lo que le acontece ser y hacer". VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche*. Op. cit., pp. 51-52.

Es esto lo que parece afirmar De Chirico en su relectura de obras metafísicas a partir de los años veinte, como ha sido sugerido por Giovanna dalla Chiesa<sup>471</sup>. Habría tenido la fuerza suficiente para pronunciar "así lo quise yo" y considerar la metafísica pasada no definitivamente concluida, como posibilidad virtual que llega al presente y lo transforma.

Aquel instante del presente del que nos hablaba Dalla Chiesa no es otro, a nuestro parecer, que la aproximación dechiriquiana al eterno retorno nietzscheano como liberador del instinto de venganza y transformador creativo de los pasados posibles. Si el tiempo ya no se concibe como línea recta, sino en una estructura circular, el pasado y el futuro se afectan entre sí, tornando el instante presente momento decisivo<sup>472</sup>. Es eso lo que señala Nietzsche-Zaratustra en "De la visión y el enigma":

---

<sup>471</sup> «La decisiva inversión del tiempo a ritroso, per de Chirico ha, quindi, anche questo valore: ristabilire sul generale "ritorno all'ordine", un orgoglioso "io volli" e, con esso, la propria interpretazione dello stesso fenomeno, cui non è certo estraneo oltre all'ammonimento nicciano, quello di Schopenhauer, che col disordine e l'assenza di relazioni razionali, caratterizzava la mentalità "geniale"». DALLA CHIESA, G.: "La vicenda parigina della metafisica", en: *Op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>472</sup> "El tiempo, por el contrario, es para Zaratustra un círculo, como dice el enano. En segundo lugar, es igualmente importante observar que, en esta estructura circular del tiempo, el instante, esto es, el momento presente, el tiempo de la decisión, representa el punto en el que el círculo del pasado y del futuro se suelda. (...) La primera consecuencia de la estructura circular del tiempo es, por un lado, que lo que es y será debe necesariamente haber sido ya, por lo que el pasado domina y determina de algún modo el futuro; pero, por otra parte, justamente en virtud de la misma estructura circular, el futuro no deja de influir en el pasado, lo determina en la misma medida en que es determinado por él. (...) pero la relación de recíproca determinación entre pasado y futuro se hace posible sólo desde el presente como momento de la decisión. Éste no es ya simplemente un punto en la línea que conduce del pasado al futuro, que adquiere su fisonomía sólo en relación con los otros puntos y por sí no tiene consistencia; por el contrario, lleva consigo todo el futuro y, por tanto, también todo el pasado, está en una suerte de relación inmediata con la totalidad del tiempo, es decir, con lo que Nietzsche entiende por eternidad". VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche. Op. cit.*, pp. 59-60.

“¡Mira ese portón! ¡Enano!, seguí diciendo: tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final. Esa larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia adelante - es otra eternidad. (...) aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: “Instante”. (...) ¡Mira, continué diciendo, este instante! Desde este portón llamado *Instante* corre *hacia atrás* una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad. Cada una de las cosas que *pueden* correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que *pueden* ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?”<sup>473</sup>.

El pasado infinito y el futuro infinito aparecen conectados en el presente, modificados, transformados. Es posible que a eso se haya referido Giovanna dalla Chiesa en su fragmento sobre post-metafísica y tiempo. De Chirico habría roto la visión banal y cotidiana de la linealidad y se habría situado, como Zaratustra, en la puerta del instante, donde el pasado es posibilidad abierta hacia el futuro. Como el pastor al final de “De la visión y el enigma”, habría mordido la cabeza de la serpiente<sup>474</sup>, el espíritu de venganza, la causalidad y la cronología, pudiendo, al fin, abrazar la eternidad inmanente. Es lo revelado por obras como *El gran autómatas*. ¿No ha desaparecido todo posible comparecer de la implantación de la onto-teología? ¿No se

---

<sup>473</sup> NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*. Op. cit., p. 230.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 232.

han diluido las disrupciones violentas de la perspectiva para mostrar la totalidad sellada, acabada, perfecta, en ese instante en el que el artista ha comprendido que el presente ya no pertenece a la línea, sino al círculo? ¿No puede, al fin, De Chirico comenzar a existir de una vez en todas partes y en todo tiempo<sup>475</sup>?

## 7.2.

### LA PINTURA POST-METAFÍSICA Y LA TEMPORALIDAD DEL TENER TIEMPO: DIFERIR EL SER.

Pero no todo en la pintura post-metafísica es reconsideración del pasado. Existen algunos ejemplos en los que el tiempo se emancipa de la cronología a partir del desplazamiento del ser como presencia.

Pensemos en las obras post-metafísicas en las que observamos un *tener tiempo* en la ejecución. Si la metafísica no mostraba un preciosismo técnico al ceñirse más a ámbitos puramente conceptuales y formales (puesto que era prescindible la demostración plástica de saberes o pericias aprendidas académicamente), en algunas obras post-metafísicas el artista parece detenerse más en la propia pintura en sí que en la forma y en los contenidos conceptuales. El virtuosismo técnico pasa a ser una de las

---

<sup>475</sup> "El instante lleva consigo todo el pasado y todo el futuro: todo momento de la historia resulta decisivo para toda la eternidad. "En todo instante la existencia comienza [...] El centro está en todas partes". Se podría observar que, si todo instante es decisivo, ninguno lo es, ya que lo son todos. Pero también el hecho de hablar de todos los instantes corre el riesgo de ser un modo de razonar ligado precisamente a la visión rectilínea del tiempo, en el que los momentos se pueden poner en fila y abrazar con un solo acto de pensamiento. Si, por el contrario, no hay un orden de este tipo, no tiene sentido plantear el problema de la relación entre un instante y otro: cada uno es siempre el punto culminante, el "mediodía" de la historia del universo, aquel en el que se decide la eternidad". VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche. Op. cit.*, pp. 60-61.



preocupaciones fundamentales. ¿Qué implicaciones se derivan de este cambio? ¿Cómo interpretar la temporalidad de los trabajos post-metafísicos donde prima la técnica pictórica?

La respuesta podemos encontrarla en el giro del tiempo lineal de la historia. Si pasado y futuro no se conectan mediante un momento presente de tránsito, si pasado, presente y futuro coinciden en su aparecer en el eterno retorno, el artista habría abandonado la concepción de la historia progresiva. De Chirico ha dejado de entender el progreso<sup>476</sup>. Su pensamiento deviene, tras caer por el abismo de la perspectiva desfondada, una pintura que se hace pasta, blandura y materia viscosa. Algunos han usado el calificativo de pintura babosa para referirse a obras donde la materia pictórica alcanza un máximo de explicitud.

El giro hermenéutico hacia el tiempo contramoderno afectará su técnica pictórica. En el saber-se en co-pertenencia con el pasado deja de considerar el tiempo en su transitividad. En la pintura post-metafísica, el artista, más que nunca, *tiene tiempo*, y en él no entiende la pintura como puro y mero resultado de la ejecución. Él mismo lo confesó en la revelación de 1919, descrita en sus memorias:

“Hasta entonces, en los museos, en Italia, en Francia, en Alemania, había mirado los cuadros de los maestros y los había visto

---

<sup>476</sup> “Aún en nuestro tiempo, época de balances, identificamos la modernidad con el ardor rebelde y con el movimiento. Pero hay asimismo un cauce frío, espectral que atraviesa el orden moderno. Hay una *modernidad espectral*, no menos importante que la dinámica y la revolucionaria, cuyas señas de identidad son la inmovilidad y la introspección. Es una modernidad poco confiada en el progreso, históricamente descreída y escéptica ante de transformación ética del arte”. ARGULLOL, R.: “La Modernidad espectral”, en: *Op. cit.*, p. 109.

como los ve todo el mundo: como imágenes pintadas”<sup>477</sup>.

Pero cuando, tras el instante de la revelación post-metafísica en la Galería Borghese de Roma, comienza a valorar las obras de los pintores antiguos, deja de comprender la velocidad presentista de la pintura moderna. No comprenderá, tampoco, la velocidad de ejecución que conlleva esta pintura, caracterizada sobre todo por el privilegio de la intuición. Ha dejado de entender los procesos y ciclos acelerados de la vida moderna. No entiende las exigencias productivas de los pintores contemporáneos, tan al servicio de índices del gusto, de las modas y demandas del mercado del arte. En el giro del tiempo de la revelación post-metafísica se ha convertido en contra-moderno, para realizar obras con la dedicación y las molestias de los mismos procesos temporales que los creadores de la tradición. En su *tener tiempo* se desvincula de la temporalidad del presente, de aquellos instantes definitivamente dados y existentes en la presencia, propiciando la apertura hacia un tiempo que no puede considerarse, en este caso, heredero de una autenticidad y propiedad existencial, (aunque, a pesar de ello, existan relaciones con la existencia como alternatividad) sino más bien como aceptación de la alocronía, permisividad de la llegada y penetración instantánea de procesos de duración cósmica radicalmente exterior.

No nos sorprende que De Chirico, el pintor que revolucionó el imaginario contemporáneo, sea el mismo que pocos años después denuncie la prisa del arte moderno al considerarlo incapaz, tras la especialización en la producción de productos estandarizados mediante esquemas, consecuencia

---

<sup>477</sup> DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, p. 128.

directa de la revolución industrial, de generar materiales adecuados, diferentes, peculiares, singulares y únicos, teniendo que conformarse con materiales de fabricación impersonal cuya confección promueve un ahorro de tiempo, dentro de un sistema impropio y alienante<sup>478</sup>. Contra la estandarización y sus consecuencias para una temporalidad presentista De Chirico instaura un espacio del pensar en el que es necesario *tener tiempo*, gastar tiempo, una improductividad del paso de los instantes sin finalidad ni objetivo. El que De Chirico haya llegado a escribir en plena época moderna, cuando ya no era necesaria semejante tarea, un tratado a la manera de los antiguos maestros sobre técnica pictórica en el que aparecen consejos acerca de cómo se pinta mejor con una determinada mezcla de materiales, de cómo preparar la imprimación adecuada para la pintura al temple, al óleo, sobre algunos diluyentes para pintar al óleo, sobre el barniz al litargirio, sobre la pintura al temple, etc.<sup>479</sup>, no deja de incidir en la misma cuestión del *tener-tiempo* en contraposición al tiempo moderno y los esquemas de identidad que subsumen las singularidades y las diferencias.

Así pues, en lugar de entender ciertos ejemplos post-metafísicos dechiriquianos como inserciones acrílicas en el seno de la tradición, interpretamos el *tener-tiempo* y su

---

<sup>478</sup> "En una conferencia que dicté en Turín, hace algunos años, expliqué cómo toda la decadencia de la pintura, que desde hace mucho tiempo se ha transformado en un verdadero y auténtico hundimiento, ha tenido como principal causa el gran desarrollo industrial acaecido en Europa hacia la mitad del siglo pasado, que provocó la industrialización de los materiales para los pintores. Tal industrialización provocó, en un tiempo relativamente breve, la pérdida de todos aquellos principios, de todos aquellos sistemas que, en el curso de los siglos, permitieron el desarrollo del oficio del pintor y, en consecuencia, el desarrollo de la posibilidad de trabajar bien, lo que hizo que surgieran maestros en el arte de pintar y permitió la creación de tantas obras maestras que todavía podemos admirar en los museos y en las grandes colecciones". *Ibidem*, p. 290.

<sup>479</sup> *Ibidem*, pp. 288-304.

actitud amistosa para con los antiguos maestros como efectos colaterales de un claro posicionamiento crítico.

Su *tener-tiempo*, su *dejar-que-las-cosas-se-nos-aproximen* abre una brecha de anacronismo dentro de la sobredeterminación del arte moderno como presencia. Recordemos el bellísimo fragmento de Nietzsche dedicado al *tener-tiempo* que aparece en *El crepúsculo de los ídolos*:

“- Aprender a ver - habituar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen; aprender a aplazar el juicio, a rodear y a abarcar el caso particular desde todos los lados. (...) Aprender a ver, tal como yo entiendo esto, es ya casi lo que el modo afilosófico de hablar denomina voluntad fuerte: lo esencial en esto es, precisamente, el poder no «querer», el poder diferir la decisión. (...) ...el estar siempre dispuesto a meterse, a lanzarse de un salto dentro de otros hombres y otras cosas, en suma, la famosa «objetividad» moderna es mal gusto, es algo no-aristocrático *par excellence*”<sup>480</sup>.

El dechiriquiano y nietzscheano *estar-contra-los-tiempos-que-corren*, su ser intempestivo que tiene tiempo es una demostración de la superioridad de carácter a la que tantas veces el artista aludió para autodefinirse. No está al alcance de cualquiera la capacidad de diferir logrando un invernadero-sentido de tiempo propio.

---

<sup>480</sup> NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos. Op. cit.*, p. 83.



*Doble retrato en marco*  
Giorgio de Chirico  
(1955)

El autorretrato que adjuntamos supone una alta manifestación del giro temporal al que nos referimos. Este tipo de pintura encierra en sus pinceladas, en el predominio de la pasta y la materia sobre el plano conceptual del lienzo<sup>481</sup>, un esfuerzo extremo para lograr calidades pictóricas diferentes a las del resto de la modernidad. Es en el pintar sobre la pintura, en el exceso de pincelada, donde el tiempo ha dejado de darse en su pura necesidad cronológica. Ahora las pinceladas son regalo, permanencias en el tiempo que se tiene, paseo por una zona alocrónica de permanencia feliz. Incluso el tiempo de secado de la pintura difiere del tiempo de secado de los materiales empleados por los pintores contemporáneos<sup>482</sup>. El

---

<sup>481</sup> «La calidad de la materia es la que da la medida del grado de perfección de una obra de arte, sobre todo en la pintura, y esta calidad es la cosa más difícil de entender; por eso hoy, los llamados "inteligentes", con los llamados "pintores" a la cabeza, prefieren dar largas a tal cuestión y refugiarse cómodamente en la llamada "espiritualidad"». DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida. Op. cit.*, p. 24.

<sup>482</sup> «Al mismo tiempo había conocido a un restaurador especializado en cuadros flamencos que trabajaba en el Museo del Louvre y se llamaba Vandenberg. En su estudio me enseñó una especie de ungüento

mismo artista advertía de la necesidad de *tener-tiempo* ante los clásicos en clara contra-proposición a la velocidad intuitiva de muchos de sus contemporáneos<sup>483</sup>. ¿Qué importan ya las pinceladas o la sobrecarga de pintura sobre la tela? Lo que importa es la estancia en la casa donde se difiere el resultado, el fin y las metas a lograr, como si el tiempo hubiera girado en su avance de progreso y hubiera retrocedido hasta colmar cada una de estas obras de diferencia. [El *tener-tiempo* de De Chirico se asemeja al *tener-tiempo* de la filosofía, a la continua digresión lyotardiana<sup>484</sup>.]

Y en este tener tiempo De Chirico, como en su etapa metafísica, vuelve a escuchar al cuerpo<sup>485</sup>, pudiendo salir

---

blanquecino, una especie de pomada, con la que diluía los colores, poniendo mucho unguento y poco color. Recordé las palabras de Isabella: "Esto no es color seco, sino bella materia de color". El restaurador Vandenberg, sin embargo, no quiso darme la receta de su unguento (...) Pero yo me di cuenta de que se trataba de una emulsión de sustancias oleorresinosas, con gomas o con cola de agua, una emulsión provocada por medio de un alcaloide, ya que el unguento tenía un fuerte olor a amoníaco. Empecé a hacer emulsiones por mi cuenta...". *Ibidem*, pp. 193-194.

<sup>483</sup> "Por qué, por ejemplo, en una sala, ante un público armado de prismáticos y de catalejos, no se presentan cuadros (no modernos, naturalmente) y se obliga al público a mirar cada cuadro durante el mismo tiempo que dura una larga sinfonía, o sea, sesenta minutos. Yo no creo que mirar durante una hora, con ojo de pintor y mente de filósofo, una grande y bella composición de Tiziano o de Rubens sea menos interesante o más aburrido que oír durante el mismo tiempo una larga sinfonía o un largo concierto. Entonces, ¿por qué no se hace esto? ¿Quién sabe! Creo que la única explicación sería atribuir tal diferencia a la imbecilidad humana que, como ya dije, según Renan y según opino yo mismo, es inmensa e infinita como el universo". *Ibidem*, p. 81.

<sup>484</sup> «Lector. - Filosófico, es decir cualquiera con la condición de que acepte no llegar al cabo del "lenguaje" y no "ganar tiempo"». LYOTARD, J.-F.: *La Diferencia. Op. cit.*, p. 13. Y más adelante dirá: "No se rechaza la reflexión porque ella sea peligrosa o molesta, sino sencillamente porque hace perder tiempo y no "sirve para nada", no sirve para ganar tiempo". *Ibidem*, p. 14.

<sup>485</sup> «"Los momentos en los que sentimos o pensamos por medio de nuestro cuerpo son probablemente los únicos momentos en los que nuestro cerebro no piensa ya que está completamente ocupado en "escuchar" los pensamientos de nuestro cuerpo." (...) Esta supuesta facultad que permitiría al cerebro dejar de pensar para, de modo instantáneo, poder "escuchar los pensamientos de nuestro cuerpo", encontrará en Giorgio de Chirico una salida o proyección idónea a través, precisamente, de su constante preocupación por los aspectos puramente materiales y

de la historia como curso cronológico y ordenado de los acontecimientos. Hay en su retorno al oficio un contramovimiento que escucha el cuerpo y que no puede considerar el presente como institución analítica, sino como manifestación eventual de una fuerza que ha vencido en la lucha de fuerzas corporales. El que De Chirico ejecute con sumo cuidado sus obras post-metafísicas plantea una reconsideración del presente y de la Modernidad entera como pura eventualidad de algo que ha llegado así a la presencia pero que podría haber sido de otro modo, en una línea de devenir que lo cruza y lo vincula con lo inorgánico de la materia y la desorganización del cuerpo, la historia y la sucesión.

El tener tiempo al que nos referimos se manifestará también en una serie de pinturas conocida como *Los gladiadores*. La serie muestra cómo el tiempo es la entidad que configura los límites de la obra dechiriquiana. Uno de los ejemplos más conocidos es *Combate*, de 1928, encargada por Léonce Rosenberg al artista con el fin de decorar su salón en París<sup>486</sup>.

---

técnicos que corresponden a su oficio de pintor, tal y como manifiesta él mismo en sus escritos y, en especial, en el titulado Retorno al oficio y rubricado al final con la frase "Pictor classicus sum"». BASAÑEZ RYAN, F.: "La obra de Giorgio de Chirico. Una búsqueda de lucidez", en: *Op. cit.*, p. 31.

<sup>486</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 148.



*Combate*  
Giorgio de Chirico  
(1928)

Haciendo uso de la temática de los gladiadores, con lo que ello conlleva en el ámbito simbólico de la lucha, la violencia y la muerte, manifiesta un tiempo detenido<sup>487</sup>, mostrando de nuevo el contra-movimiento del autor respecto a la modernidad, y no sólo en el *tener-tiempo* del exceso de pincelada, sino en la propia elección del tema, toda una declaración de principios (no originados, eventuales y abismados).

Sobre un espacio doméstico burgués, bajo un techo con moldura de yeso, un grupo de gladiadores realiza el entrenamiento para la lucha. Aunque se trata de luchadores que fundamentan su actividad en el movimiento físico del cuerpo, aparecen en posturas que revelan desinterés absoluto y falta de empeño en la actividad que realizan. En Hebdómero escribe De Chirico:

«"Eccoci" disse Ebdòmero aprendo le braccia  
(...) col gesto classico del capitano

---

<sup>487</sup> "Ma la vera scoperta è quella del tempo fermo, ritrovato, all'interno di uno dei temi più insidiati del conflitto vita-morte". VV.AA.: *De Chirico. Gli anni Venti. Op. cit.*



temporeggiatore che frena lo slancio dei suoi soldati. Giunsero sulla soglia d'una sala vasta e alta di soffitto, ornata secondo la moda del 1880. Completamente vuota di mobili, questa sala, per la luce e il tono generale, faceva pensare alle sale di gioco di Montecarlo; in un angolo due gladiatori dalle maschere di scafandri si esercitavano senza convizione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro, ex - gladiatore in ritiro, che aveva il profilo d'un avvoltoio ed il corpo coperto di cicatrici. "Gladiatori!, questa parola contiene un enigma" disse Ebdòmero rivolgendosi a voce bassa al piú giovane dei suoi compagni. E pensò ai teatri di varietà, il cui soffitto illuminato evoca le visioni del paradiso dantesco; pensò anche a quei pomeriggi romani, alla fine dello spettacolo, quando il sole declinava e l'immenso velario aumentava l'ombra sull'arena da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue"<sup>488</sup>.

El uso de la palabra *temporeggiatore* ya nos habla de una lentitud, de una temporalización. Además, el que los gladiadores estén siendo contemplados por un ex-gladiador vuelve a provocar un sentimiento de des-presente. Por eso esta obra merece ser analizada desde el punto de vista de la temporalidad. Los gladiadores parecen realizar un contra-movimiento que va desde la *seriedad del hacia-*

---

<sup>488</sup> DE CHIRICO, G.: *Ebdomero. Op. cit.*, pp. 12-13.

adelante al juego<sup>489</sup> del *hacia-atrás*. Tenemos la sensación, incluso, que de un momento a otro podrían abandonar sus armas, pues ya no parecen servir para nada<sup>490</sup>. Incluso algunas figuras carecen de armas y se limitan a alzar al aire sus puños desarmados en una especie de detenimiento de la violencia, en una ficción que representa una acción detenida<sup>491</sup>.

El *tener-tiempo* de los gladiadores gira la violencia de Cronos (progreso, superación de instantes). La violencia de la metafísica es en ellos violencia economizada de la post-historia. El tiempo girado, en su paso hacia atrás y hacia adentro ha inutilizado y ausentado el sentido de la lucha: ahora esta se da como innecesaria por violenta. El cumplimiento de la onto-teología ha tornado el pensar hacia una zona de indeterminación de la historia: la lucha dialéctica de contrarios ha malogrado su elasticidad. En el habitar un tiempo átono de historia los gladiadores aceptan la suspensión de las partes contrarias, dónde ya no puede haber ninguna resolución-cancelación-muerte, sino sólo el irónico ejercicio de una economía de la violencia<sup>492</sup>.

---

<sup>489</sup> "Sin embargo, en el cuadro chiriquiano, a pesar de la violencia del asunto, parece prevalecer la componente lúdica, acentuada por las notas jocosas de los curiosos escudos-juguete: en el fondo, esos robustos jóvenes parecen muy poco belicosos y no muestran intenciones de tomárselo demasiado en serio". CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C: *Op. cit.*, p. 148.

<sup>490</sup> "Habiendo perdido los gladiadores, en el tiempo, en secreto interior, su vitalidad se reduce a unas serie de entrelazamientos manieristas y sus actos se revelan como rituales vacíos de sentido, evidentemente gratuitos". VV.AA.: *De Chirico. Op. cit.*, p. 60.

<sup>491</sup> "In questo caso la maschera filosofica è la "guerra degli elementi" che secondo Eraclito animarebbe il mondo: uno scontro di opposti che continuamente si ricompone in unità, un dinamismo che coincide con la stasi più assoluta, tradotto in queste composizioni da una mimica che ne denuncia allertamente la finzione, come se si trattasse di "quadri viventi". E questa finzione è spesso sottolineata dalla mancanza di armi nel pugno dei contendenti". BALDACCI, P., ROOS, G.: VV.AA.: *De Chirico. Op. cit.*, p. 200.

<sup>492</sup> «En lugar de actuar mediante una violencia en cada acción, o bien de constituir una violencia "una vez por todas", la máquina de guerra, con la ganadería y la doma, instaura toda una economía de la violencia, es decir, una manera de hacerla duradera e incluso

Así pues, en lugar de pensar estos gladiadores a partir de la interpretación de la *differancia* derridiana repensada por Sloterdijk en el "Excurso 1. Morir más tarde, en el anfiteatro. Sobre la demora, a la romana" aparecido en su obra *Esferas II. Globos*<sup>493</sup> los pensamos como una contraselección, en la que morir no significa diferir el presente a un después. Sencillamente aquí no se puede morir, pues el tiempo sufre un desplazamiento de la presencia en una temporalidad no escenificada que subvierte e inutiliza la escena<sup>494</sup>. Más que una diferencia entre luchadores que miran por su morir más tarde, se trataría de la definitiva inutilización de la lucha en el acuerdo tácito por la demora y la diferencia definitiva. Como sucedía en la Pintura metafísica de los primeros años, no son instancias mundanas aquellas que efectúan la muerte, sino aquellas que no aparecen, al no poder ser presencia, dentro de los límites del mundo.

---

ilimitada. "La efusión de sangre, la muerte inmediata son contrarias al uso ilimitado de la violencia, es decir, a su economía"». DELEUZE, G.; Guattari, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, pp. 398.

<sup>493</sup> SLOTERDIJK, P.: *Esferas II. Globos. Op. cit.*, pp. 283-296.

<sup>494</sup> "Si el circo romano ha conseguido convertirse en una metáfora del mundo es porque en su construcción se concretó el lema fundamental del fatalismo antiguo: nadie escapa vivo del cerco de este mundo. Dentro de ese cerco tiene que cumplir su destino cada uno. La única ventaja que ofrece ese lugar es que, con algo de suerte y habilidad, podemos conseguir una demora ante el fracaso. El teatro de la crueldad al estilo romano funcionaba como un generador de destino, en el que las masas contemplaban la última diferencia relevante entre los seres humanos - la distinción entre los que mueren más pronto y los que mueren más tarde - bajo la forma de un juicio de Dios deportivo. (...) entra en vigor la diferencia decisiva: unos mueren ahora, los otros no-ahora, pero sí pronto, un torneo después, una estación después, un par de años de anfiteatro después. (...) Lo que Jacques Derrida ha llamado la *différance*, una diferencia que es también una demora, pudo ya observarse, teórico-ateóricamente, en el anfiteatro romano como el simple resultado de torneos eliminatorios. (...) con los juegos romanos de gladiadores se inventó el efecto fascismo, en tanto definamos éste como escenificación política de la selección o como teatralización de la *différance*". Ibidem, pp. 283-287.

También podríamos considerar esta *différance* partiendo del Sloterdijk de *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*<sup>495</sup>, y aplicando su pensamiento a la serie de gladiadores, en lo que vendría a ser una economía de la violencia. Ahora bien: no puede tratarse, en De Chirico, de una cultura del resentimiento, pues no instituye la demora como forma de resentimiento, no difiere ni desplaza la presencia con la finalidad de que la ira (la presencia) algún día, deba manifestarse como venganza. Si entendemos el proyecto como el diferir la ira dentro de una economía de la violencia<sup>496</sup>, debemos afirmar, en consecuencia, que De Chirico no hace del proyecto su economía particular, sino que produce una desregulación o desplazamiento integral de la presencia-ira. Los gladiadores carecen de espíritu de venganza, porque en ellos se ha terminado por elidir la violencia, por expulsarla definitivamente de la escena de la configuración del tiempo.

---

<sup>495</sup> SLOTERDIJK, P.: *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Ediciones Siruela, Madrid, 2010.

<sup>496</sup> "Cuando el dispendio de la ira adopta formas más desarrolladas, se llega a un punto en el que se recogen con esmero los estados de la ira sembrados de manera consciente y sus frutos. A través de la cultura del odio, la ira se lleva al formato de proyecto. Allí donde maduran las intenciones de venganza se pueden estabilizar las energías oscuras con mayores intervalos temporales. (...) El hombre "que puede prometer" es, según la caracterización plena de referencias de Nietzsche, el sujeto de "gran voluntad". Si éste se ha constituido, las intenciones de venganza se pueden mantener durante amplios espacios temporales: es más, son incluso transferibles de una generación a otra. Si se consiguen los niveles de transferencia a los agentes siguientes, se habrá formado una auténtica economía de la ira. El bien de la ira ya no se acumula de forma casual ni se malgasta ocasionalmente; se transforma en objeto de cultivo y de una producción con forma de proyecto. (...) También la estructura temporal de los potenciales de ira experimenta una modificación integral. Las masas de ira recorren la metamorfosis que va desde el dispendio ciego aquí y ahora hasta el proyecto histórico-mundial de una revolución, planteado de forma clarividente, en favor de los humillados y ofendidos. (...) La "abreacción" thimótica directa representa una versión de presente realizado. (...) La furia aquí y ahora neutraliza los éxtasis temporales retrospectivos y prospectivos, de manera que ambos desaparecen en el flujo energético actual. (...) Implica el retorno a la época mística y animal, de la cual sus conocedores aseguran que posee la calidad del "ahora" fijo-fluido". *Ibidem*, pp. 75-76.

Pero no solamente aparecerá el concepto de tiempo de la tradición y la post-historia ligado a estas figuras de gladiadores. Concluimos este capítulo dedicado a la pintura metafísica abordando otra de las series más conocidas del pintor, *Los arqueólogos*, que muestran de modo patente el desengranaje del curso de la historia. A ellos podemos aplicar las palabras de Luigi Cavallo a propósito de De Chirico:

"Kant, nella sua lezione universale, scriveva che il tempo non è altro che la forma del senso interno, cioè dell'intuizione di noi stessi e del nostro stato interno. Perché il tempo non può essere una determinazione dei fenomeni esterni: esso non appartiene alla forma, né alla posizione, ma solo determina il rapporto delle rappresentazioni nel nostro stato interno. De Chirico lascia al suo spettatore la scelta del tempo storico che più lo affascina, lo lascia libero di inventarsi quelle ipotesi temporali, quelle epoche dalle quali trae più stimolo la fantasia del singolo individuo"<sup>497</sup>.

En estos trabajos coinciden todo tipo de restos de la tradición, que han salido a la superficie y que conviven amistosamente, eclécticos<sup>498</sup>, en el seno de los arqueólogos,

---

<sup>497</sup> CAVALLO, L.: "Giorgio de Chirico: L'immagine dell'infinito", en: CARRIERI, R.; CAVALLO, L.: *Op. cit.*, p. 25.

<sup>498</sup> "De Chirico ha fundido, en su obra, un talento, un poder y un saber que le han permitido ser el caminante que ha sido, que le han permitido encontrar la locomotora y el templo griego para poder atravesar el tiempo, la separación del hombre contemporáneo de sí mismo, de su conciencia sin paz. Su iconografía es sondeable, pero sin descomponer la memoria del tiempo pasado ni la conflagración del presente, de manera que todo está lejos de una apariencia natural, vestido como está de trajes artificiales de la contemporaneidad de

quienes en ocasiones llegan, también, a ser filósofos<sup>499</sup>. Ellos, como Benjamin, no dan nada del pasado por perdido<sup>500</sup>.



*Maniquíes a la orilla del mar*  
Giorgio de Chirico  
(1926)

La obra *Maniquíes a la orilla del mar*, de 1926, es un ejemplo de la tipografía de arqueólogo. Paul Guillaume la llamó *Le trouble du philosophe - Le repos du philosophe*, nombre que hizo protestar a De Chirico, quien consideraba que tales incrementos poéticos estaban alejados del auténtico misterio que originariamente quiso proponer<sup>501</sup>. Sin embargo, el nombre dado por el galerista contiene,

---

todos los estilos. Una contemporaneidad que hace del *tiempo moderno* el tiempo del eclecticismo total". VV.AA.: *De Chirico. Op. cit.*, p. 14.

<sup>499</sup> "Persistiendo frecuentemente en la postura meditabunda del pensador y filósofo, sus cuerpos presentan una pesadez plomiza - en el sentido más auténtico de la palabra -, llenos de actividad, colmados de fragmentos del pasado, de la historia, de la actividad humana". HOLZHEY, M.: *Op. cit.*, p. 74.

<sup>500</sup> "Nada de lo que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido. Por supuesto que sólo a la humanidad redimida le incumbe enteramente su pasado. Cosa que significa que sólo para esa humanidad redimida se ha hecho convocable su pasado en todos y cada uno de sus momentos. Y es que cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*: ése día que es el del Juicio Final, precisamente". BENJAMIN, W.: "*Sobre el concepto de historia*", en: *Op. cit.*, p. 306.

<sup>501</sup> CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *Op. cit.*, p. 140.

certeramente, una interpretación posible. Dos figuras sentadas a la orilla del mar contienen en su seno lo que parecen ser cajas alargadas, semejantes a torres o a edificios de juguete<sup>502</sup>. La comparación con la serie de *Los arqueólogos* es absolutamente posible, pues

"más adelante, estas extrañas cajas se convertirán en ruinas antiguas y el pintor llamará Arqueólogos a los maniqués"<sup>503</sup>,

por lo que podríamos pensar que las cajas son los pedazos arqueológicos heterogéneos<sup>504</sup> del pasado<sup>505</sup>. Sin embargo ¿de qué tipo de pasado?, podríamos preguntar. Gadamer, de nuevo, nos responde:

"Lo que distingue a la obra de arte es su inmediata actualidad (Gegenwärtigkeit) y su superperiodidad sobre el tiempo (Zeitüberlegenheit). Ni siquiera hay que saber desde qué pasado, desde qué lejanía y desde qué extrañeza nos sale ahí algo al encuentro. Tiene su presencia (Präsenz) y

---

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>504</sup> Esta heterogeneidad ha sido señalada por Jole de Sanna: "Il sistema metafisico di Giorgio de Chirico è un dinamico divenire di forme e soggetti, non si chiude come struttura se struttura significa una costruzione divisibile ed enumerabile in un ordine e in un tempo lineare. Il sistema compone e scompone figure e traslati culturali in un tempo sovrastorico, assoluto o nullo. In una parola: è pura azione, non sulla retina alla maniera degli impressionisti e dei futuristi, ma sui circuiti mentali". DE SANNA, J.: "Il cavaliere errante (crasi del tempo)", en: GAVIOLIE, L.; DE SANNA, J. (A cura di Vittorio Sgarbi): *Dalla Metafisica alla "Metafisica". Opere 1909-1973*. Marsilio Editori, Venezia, 2002, p. 25.

<sup>505</sup> "Costantino Porcu nella scheda di un dipinto avente soggetto analogo: "Sono evidenti riferimenti che queste rovine contengono rispetto alla biografia dechirichiana, per quanto egli negasse che le colonne e gli antichi templi che disseminava a profusione nei suoi quadri avessero un qualche rapporto con la sua nascita greca". FACCENDA, G.: *Giorgio de Chirico e un Novecento prima...*, *Op. cit.*, p. 50.

no es admirado como algo extraño, sino que hechiza a quien la recibe y participa de la misma"<sup>506</sup>.

Y es que el filósofo es y debe ser el arqueólogo por excelencia. No en el sentido de una arqueología estructuralista que fuera descubriendo los estratos de la cronología-esencia de las cosas, tampoco desde un fetichismo coleccionista, en el que

"El pasado, manipulado desde la intimidad del individuo, puede convertirse en un producto de la mente, en una pura elaboración mental y nada más. Pero, en cualquier caso, para que el pasado pueda ser activado precisa de un soporte material, de una reliquia, como el viejo recuerdo precisa de una imagen, de una foto antigua, para que sea evocado con determinación"<sup>507</sup>.

Deben ser, por tanto, a pesar de los objetos y ruinas, sincronizadores de tiempo y pensadores diferenciales del ser. De Chirico no es un nostálgico de las ruinas del pasado<sup>508</sup> ni un arqueólogo que ubique a priori el presente-

---

<sup>506</sup> CASTRO, S. J.: "La temporalidad de la obra de arte", en: *Op. cit.*, p. 592.

<sup>507</sup> BALLART, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso*. Editorial Ariel, Barcelona, 2006, p. 51.

<sup>508</sup> Por nostalgia no entendemos la recuperación historicista del pasado. De Chirico, de ser un nostálgico, lo sería acorde con las siguientes palabras de Andreas Huyssen: "La nostalgia se opone y corroe las nociones lineales de progreso, tanto las que se entienden de forma dialéctica como filosofía de la historia, como las que se enmarcan de forma sociológica o económica como modernidad. (...) La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible, por eso la ruina es un impulso poderoso de la nostalgia". HUYSEN, A.: "La nostalgia por las ruinas",



presencia en el comienzo de su búsqueda. Se mueve en el terreno de la alegoría benjaminiana<sup>509</sup>. No es un filósofo del archivo<sup>510</sup>, sino el que halla el pasado como zona de indeterminación, ceguera y enigma. Las ruinas que aparecen en *Maniqués a la orilla del mar* y, en general, en todas las obras de De Chirico, hablan más de un encuentro con la ausencia que del pasado como presencia<sup>511</sup>. ¿Qué mejor modo

---

en: VV.AA.: *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. CENDEAC, Murcia, 2008, pp. 35-36.

<sup>509</sup> "Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. [...] El alegórico constituye por decirlo así el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que les sea afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo. [...] En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa; y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento, como desde el principio lo son las cosas para la alegoría". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*. *Op. cit.*, p. 229.

<sup>510</sup> "Las reflexiones de Foucault nos ofrecen una base para una nueva concepción del archivo como un sistema de prácticas de interpretación que genera nuevas interpretaciones: por eso concibe el archivo como "lo que hace que todas esas cosas dichas [documentos] (...) no se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura (...) sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas". LÓPEZ MARTÍNEZ, M.: "El dudoso registro de la memoria", en: VV.AA.: *Archivos y fondos documentales... Op. cit.*, p. 240.

<sup>511</sup> "Quiero decir, de Chirico no tiene memoria histórica y crítica, sino que su amor nostálgico tiene por objeto algo que desconoce, y que nunca podrá conocer por ser ignoto. Su amor nostálgico no tiene por objeto la época áurea que atestiguan los antiguos monumentos ni las connotaciones apolíneas que delinean la antigua estatuaria, sino las enigmáticas lagunas de dichos monumentos y de dicha estatuaria. Del fragmento le fascina bastante más lo que falta que lo que se ve. Disertar acerca de la superioridad de los antiguos sobre los modernos significaría admitir un curso y un sentido, aunque fuera invertido, del progreso al regreso, de la historia. Es, en cambio, este "sentido", esta direccionalidad de la historia lo que el de Chirico metafísico no conoce, no admite. También la historia es un "sinsentido", el cual está atestiguado por la ausencia, y no ya por la presencia: o por presencias que están ahí solamente para sugerir una ausencia, por plenos que están ahí solamente para sugerir vacíos, como es el caso del fragmento marmóreo, o incluso de su calco de escayola, que es presencia que remite, por su propio vacío, a una entidad ausente que, a su vez, denuncia con su propia fragmentariedad una ausencia ulterior. (...)La pintura metafísica de de Chirico es un sistema de signos exhibidos como significantes, pero a los que se hace

de recibir el tiempo sino desde el respeto hacia su posibilidad inagotable?

### 7.3.

#### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 7.

Damos, así, por concluido el capítulo dedicado a la pintura post-metafísica y post-histórica, no sin antes exponer una serie de conclusiones del mismo que cierran definitivamente el apartado dedicado a la Pintura Metafísica y al tiempo:

- Al comenzar a pintar en la vía de los pintores clásicos, De Chirico inicia de modo consciente el heideggeriano paso atrás y hacia adentro de la post-metafísica y la post-historia. Su cambio de disposicionalidad hacia la relación con el pasado es la del jugador implicado en una danza de la interpretación no sobredeterminada por el esquema sujeto / objeto. El presente no es punto seguro del tiempo, quedando desplazado hacia un afuera alocrónico. De Chirico se abre a la historia como pintor-historiador, en un juego de la comprensión donde se abrazan, en un contra-tiempo de lo moderno, el presente y el pasado-tradición.

- De Chirico realiza una valoración positiva de los prejuicios y una aceptación de la herencia histórico-estética, oponiéndose a la objetividad del tiempo ilustrado lineal y progresivo. Al aceptar las pre-comprensiones de la tradición es ser histórico-finito que dialoga con el pasado desde la piedad y la heredad. La historia es en él inmanencia, límite, finitud del ser y relación sincrónica entre tiempos.

---

divergir o despegarse del significado, el cual es irrepetible". CALVESI, M.: La metafísica esclarecida. *Op. cit.*, pp. 395-396.

- Para De Chirico lo clásico es lo irrebasable de lo propiamente humano y no momento de la dialéctica histórica, cuya intemporalidad no cronológica hace convivir pasado y presente. Combate el resentimiento historicista desde la fuerza plástica de una historia monumental que toma el pasado como incentivo y estímulo a-histórico.

- Cuando De Chirico reinterpreta piezas de la etapa metafísica anterior hace del pasado personal material de relectura no historicista. El pasado es ahora posibilidad virtual de un futuro anterior que viene a la presencia de modo sereno. Si el pasado cronológico es tiempo irreversible que provoca remordimiento y arrepentimiento, De Chirico se apropia de él desvinculándolo del esquema causas / efectos. La metafísica encierra para él otros pasados posibles, en un eterno retorno que rompe con la visión banal del tiempo lineal.

- La pintura post-metafísica muestra ejemplos donde el tiempo se emancipa de la cronología desplazando el ser como presencia. La post-metafísica abraza el *tener-tiempo* de la ejecución, oponiéndose al tiempo resultadista, productivista, estandarizado y presentista de la vida moderna. De Chirico gasta tiempo en una improductibilidad de instantes sin finalidad, aceptando la alocronía en procesos de duración cósmica radicalmente exteriores y de anacronismo intempestivo. Su pintura "babosa" es exceso de pincelada y don que posibilita paseos alocrónicos.

- *Los gladiadores*, en la inutilización de la lucha, manifiestan el tener tiempo, siendo lentitud, temporalización del juego y detenimiento de la violencia metafísica economizada en la post-historia. Habitan un tiempo átono de historia donde no hay resolución-

cancelación-muerte de la dialéctica, sino desplazamiento de la presencia-ira-venganza en la demora radical. Los gladiadores son los antivengativos que eliden la violencia de la escena de la configuración del tiempo.

- *Los arqueólogos* muestran el desengranaje de la historia. Las cajas que albergan son pedazos heterogéneos del pasado. El filósofo y el artista deben ser arqueólogos, sincronizadores de tiempo y pensadores diferenciales del ser al encuentro con la ausencia.





**III.**  
**DADÁ Y TIEMPO.**





## 0.

### PRÓLOGO.

El último capítulo de la presente tesis se divide en dos bloques temáticos principales, dedicados el primero a Duchamp (apartados 1-6) y el segundo a Dadá (apartados 7-11). A su vez, dentro de estos dos grandes bloques, existen una división de materias diferentes, cada una de ellas dedicada a una perspectiva del tiempo según su aspecto determinado en las obras. Pero es necesario exponer una aclaración al respecto: no son capítulos separados entre sí, concluidos en cuanto a caminos de pensamiento. Cada apartado puede correlacionarse con otros apartados, volverse síntesis, profundización, re-elaboración, continuación. Entre las divisiones no existen espacios vacíos; son celdas que comunican sus límites, paredes finísimas que se comparten recíprocamente. Contra la mono-comprensión de una totalidad desde cada apartado, nosotros presentamos una poli-comprensión, constituida como un juego de espejos que ampliarán una y otra vez el espacio cerrado de lo *ya-dicho*. Frente al interior aislado de un relato similar a la compacidad de un refugio de guerra, nosotros presentamos la ligereza de una sala de espejos. Y es que nuestra interpretación no se deja abordar de otro modo. Si intentáramos completar cada posible relación inter-espacial nos veríamos encerrados en la infinitud inacabable del laberinto. Reconocemos, así, estar conciliados con la finitud, acercándonos a ella, como Duchamp, desde lo "definitivamente inacabado".



# 1.

## DEL TIEMPO-MOVIMIENTO AL TIEMPO-FLUJO / DEL TIEMPO-FLUJO AL TIEMPO VIRTUAL.

Desde las primeras obras de Duchamp es posible comprobar la relación entre sus estímulos creativos y la temporalidad. *Joven triste en el tren* (1911) muestra ya de modo patente el interés del joven Duchamp por el movimiento<sup>512</sup>.



*Joven triste en el tren*  
Marcel Duchamp  
(1911)

La obra muestra una figura que pasea de un lado a otro en el interior de un tren. Según Duchamp, lo que le interesó en esta obra fue la captación del movimiento, no sólo de la figura humana que, al parecer, es una autorrepresentación<sup>513</sup>, sino también de la interrelación de

---

<sup>512</sup> Sobre *Joven triste en el tren*, véase: ADES, D; COX, N; HOPKINS, D.: *Marcel Duchamp*. Thames and Hudson, London, 1999, p. 42.

<sup>513</sup> "Sí, era autobiográfico: un viaje que hice de París a Ruan, solo en el compartimento. Para indicar mi identidad estaba la pipa". CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, 2013, p. 36.

dos movimientos<sup>514</sup> que se efectúan al mismo tiempo: las analogías, diferencias y compenetraciones del movimiento de la máquina y de la figura:

“Primero está la idea del movimiento del tren y, luego, la del joven triste, que está en un pasillo de un vagón y va andando; había, pues, dos movimientos paralelos que tenían una correspondencia entre sí. Luego está la deformación del individuo, a la que di el nombre de paralelismo elemental. Era una descomposición formal, es decir, en filas de laminillas que van una tras otra, como paralelas, y deforman el objeto. El objeto queda estirado por completo, como si fuera elástico. Las líneas van en paralelo y cambian poco a poco para formar el movimiento o la forma que sea”<sup>515</sup>.

Duchamp pretende hacer presente el tiempo en la pintura a través de la captación del movimiento de la figura humana dentro del tren, representada a partir de la descomposición, la multiplicidad de líneas y los volúmenes descompuestos propios del Futurismo de carácter positivista y exo-esférico. Las deformaciones y distorsiones a los que se ve reducida la figura son un trasunto de los experimentos en el campo de la visión de Muybridge<sup>516</sup> y Marey<sup>517</sup>, experimentos cronofotográficos que

---

<sup>514</sup> RAMÍREZ, J.A.; DADDA, R.: *Duchamp*. Unidad Editorial, Fuenlabrada, 2006, p.92.

<sup>515</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>516</sup> “El fotógrafo Eadweard Muybridge realizó series de clichés sucesivos que colocó uno al lado del otro, para descomponer el movimiento en sus diversas fases. (...) el procedimiento de Muybridge permite percibir de manera realista los fenómenos dinámicos de los

Duchamp conocía a la perfección en esa época<sup>518</sup>. Si leyéramos esta obra como una mera captación del movimiento tendríamos que ubicarla en la temporalidad trascendente y onto-teológica de la racionalidad exo-esférica de Balla, Severini, Russolo o Bragaglia.

Sin embargo, consideramos oportuno realizar una serie de matices respecto a *Joven triste en el tren* a la luz de la posterior evolución de Duchamp. El artista derivó paulatinamente hacia un rechazo radical de la pintura retiniana en favor del predominio de la idea. Consideró burguesa aquella pintura arraigada en el deleite plástico-óptico, por ser un medio de expresión más dirigido al ojo que a lo intelectual. El arte, según Duchamp, no hunde sus raíces en la superficialidad de lo meramente visual, sino en el lugar donde el sentido se vela para sí mismo. Si

---

hombres y de los animales". MINK, J.: *Duchamp*. Editorial Taschen, Colonia, 2002, p. 27.

<sup>517</sup> Según Roberta Dadda: "A finales de 1911 el artista comienza a interesarse por el tema del movimiento: aunque hay que excluir un conocimiento directo de las obras de los futuristas (...) sin duda hay que atribuir un papel fundamental en esta evolución a la publicación del manifiesto futurista en *Le Figaro* en 1908, y después al manifiesto técnico sobre la pintura en 1901. (...) Duchamp conoce las investigaciones del ámbito futurista llevadas a cabo por Frantisek Kupka y, sobre todo, las aplicaciones de la fotografía al estudio del movimiento: *Joven triste en el tren* (...) parece una traducción pictórica de las secuencias fotográficas realizadas en Estados Unidos por Eadweard Muybridge, que montaba fotogramas de una figura en movimiento tomados en serie a fin de visualizar las diversas fases de los gestos en sucesión. En París, el fisiólogo Étienne-Jules Marey utilizaba la cronofotografía". RAMÍREZ, J.A.; DADDA, R.: *Duchamp. Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>518</sup> Según Juan Antonio Ramírez: "Está sobradamente demostrado que el *Desnudo* se inspiró en las cronofotografías de Marey y en la descomposición del movimiento efectuada en las series de Muybridge (...); es probable que la contemplación de algunos cuadros de la muestra de los futuristas (Berheim), un poco antes de iniciar su obra, le sirviera también como acicate. Además de lo dicho, creo que debió tener en su mente el descenso de los peldaños que se ve en el célebre cuadro de Edward Burne Jones *La escalera dorada*". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p. 258. Citadas por Arturo Schwarz aparecen las siguientes palabras de Duchamp: "Chrono-photography was at the time in vogue (...) Studies of horses in movement and of fencers in different positions as in Muybridge's albums were well known to me". SCHWARZ, A.: *The complete works of Marcel Duchamp*. Delano Greenidge editions, New York, 2000, p. 53.

tenemos en cuenta de modo retrospectivo su corpus artístico es posible interpretar su interés por el tiempo-movimiento que muestra la figura del *Joven triste* como un intento de disolver el inmovilismo ideológico burgués y su pictórica del estatismo, donde el tiempo quedaba petrificado y donde comparecía, de modo inevitable, el presente y la presencia.

¿Cómo considerar las manifestaciones del Futurismo al mismo nivel que esta obra, cuando aquellas apostaban por la aceptación de la persistencia retiniana como captación del movimiento y modo de hacer presencia el tiempo, mientras que Duchamp rechazará tan profunda como visceralmente el arte retiniano? Es cierto que las semejanzas con la exo-esfera y la mitomotorización futurista son obvias. Sin embargo, consideramos que es necesario conceder un margen de cierta ambigüedad no tanto a los códigos de representación, sino a la conceptualización del movimiento. Hay en Duchamp un sustrato mental que excede en mucho el mero resultado de la obra. Si bien es cierto que nos encontramos ante una captación exo-esférica del tiempo, no podemos obviar la apuesta de Duchamp por la desaparición de lo visual, de lo que está *ahí-delante* y de la persistencia retiniana. La voluntad artística de Duchamp es otra, la de la disolución de las formas-estructuras fuertes y de la referencia visual en el torrente de dos movimientos que confluyen<sup>519</sup>. Elimina el ojo-inmóvil a favor de un tiempo-movimiento.

Este rechazo de lo retiniano y sensualista de la pintura comparece en la gama cromática utilizada. Se trata de

---

<sup>519</sup> Según Juan Antonio Ramírez: "Se trata de un cuadro dinámico-cubista, cuya superación de la apariencia retiniana es mucho más radical". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 258.

colores muy semejantes, que basculan entre marrones y ocres, lo cual hace comprender que el movimiento no está dirigido a los ojos, sino más bien a lo puramente mental. Es la hipótesis que ha desarrollado Semir Zeki desde la neurología aplicada. Duchamp se habría aproximado al estímulo del área V5 del cerebro, aquella que capta el movimiento prescindiendo, en cierta medida, de otros elementos como el color:

"V5 fue de las primeras áreas especializadas de la corteza visual que se describieron. Posee un papel histórico fundamental en los estudios de la corteza visual. El estudio de V5 demostró por primera vez que debía existir una especialización funcional de la corteza, y esto por una razón muy simple: la inmensa mayoría de sus células son selectivas de movimiento, pero no responden a estímulos estáticos. (...) Todas son indiferentes al color del estímulo; en otras palabras, responden a estímulos de cualquier color si se mueve en la dirección correcta. (...) Al ajustar la fisiología de V5 al movimiento, la evolución ha hecho que la forma y el color sean irrelevantes para sus células; no digo que las células de V5 no respondan a los estímulos de color - simplemente son indiferentes al color y responderán independientemente al color del estímulo, haciéndolo tan sólo si este se mueve en la dirección correcta-. Veremos que, en su esfuerzo por promover el movimiento, la obra de los artistas

cinéticos también se desarrolla en la misma dirección, pues enfatizaron el movimiento y quitaron importancia a la forma y el color o, al menos, no les consideraron importantes. Así, los artistas adaptaron sus creaciones cinéticas a la fisiología del área V5 sin querer saberlo. Dicho de otro modo, estos artistas descubrieron algo de la fisiología del cerebro en sus experimentos, es decir, que el movimiento es un atributo visual autónomo que posee ciertas características que son propias de la fisiología del área V5"<sup>520</sup>.

Duchamp, sin saberlo, habría comenzado de manera incipiente a trasladar el problema de la temporalidad desde el ojo hasta el pensamiento. A diferencia del cromatismo visual futurista, habría depurado los estímulos accidentales del movimiento para aproximarse a su captación real.

Si *Joven triste en el tren* da una idea del interés de Duchamp por el movimiento, será *Desnudo bajando la escalera n° 2* (1912), su más famosa pintura<sup>521</sup>, donde desarrolle en profundidad la cuestión del tiempo-movimiento bajo la influencia de la cronofotografía<sup>522</sup>. En

---

<sup>520</sup> ZEKI, S.: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2005, pp. 161-162.

<sup>521</sup> Fama debida a su éxito en Estados Unidos y a su previo rechazo en el salón de los Independientes. Los hermanos Duchamp persuadieron a Marcel de que retirara la obra. Para los cubistas «era "muy futurista" para su gusto, contenía movimiento». MINK, J.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 27.

<sup>522</sup> "CABANNE: En el *Desnudo bajando las escaleras*, ¿no hay cierta influencia del cine? DUCHAMP: Claro que sí. Es la cosa esa de Marey... CABANNE: La cronofotografía. DUCHAMP: Sí. Había visto en una ilustración de un libro de Marey cómo definía a las personas que



ella también observamos la depuración cromática, así como la disolución de la figura y la persistencia retiniana a través del movimiento. Existe, como decimos, este excedente en la conceptualización que supera los meros resultados de la representación. Sin embargo, en estas obras aún no se consigue saltar a un tiempo exterior a la metafísica de la presencia.



*Desnudo bajando la escalera*  
Marcel Duchamp  
(1912)



*Human Locomotion*  
E. Muybridge  
(1887)

---

estaban haciendo esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de líneas de puntos que delimitaban los diversos movimientos. Así era cómo explicaba la idea del paralelismo elemental. Parece muy pedante para ser una fórmula, pero resulta muy entretenido". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 38.

La figura del desnudo se flexibiliza y alcanza su máxima elasticidad para hacer patente la captación de la acción. Pero, a pesar del intento por plasmar el tiempo-movimiento real, este aparece como máxima segmentación de instantes congelados. En el *Desnudo bajando la escalera* han sido representados simultáneamente<sup>523</sup> (en la falsa simultaneidad a la que se refiere Bergson) los diferentes instantes del antes y el después, ordenados y alineados según la secuencia de posiciones en una masa representativa que se mueve de izquierda a derecha en el recorrido descendente de la figura sobre el fondo pictórico. Observamos una captación petrificada de distintos instantes-posiciones desplegados en el espacio, primero en la parte superior del lienzo o inicio del recorrido, para ir siguiendo la de-construcción del tiempo-flujo plasmado a modo de collage especulativo-proyectivo, símbolo del tiempo espacializado<sup>524</sup>.

Si *Desnudo bajando la escalera* logra por un lado desvincular lo corpóreo del estatismo retiniano, por otro es el sistema visual de la fragmentación el que revela la imposibilidad de la manifestación del tiempo-movimiento como flujo real en un medio estático como la pintura. La des-materialización corpórea sólo resta entidad al inmovilismo, pero no lo elimina radicalmente. El resultado es que continuamos observando la quietud de lo fragmentado derivada de un pensamiento del tiempo propio de la física

---

<sup>523</sup> BERGSON, H.: *Ensayo sobre los datos... Op. cit.*, p. 77.

<sup>524</sup> Coincidencia curiosa es que Bergson alude en *La Evolución creadora* a la escalera como metáfora para representar la oposición entre simultaneidad fragmentaria y discontinua del tiempo y el continuo temporal de la duración: "La aparente continuidad de la vida psicológica radica, por tanto, en que nuestra atención se fija sobre ella mediante una serie de actos discontinuos: donde no hay más que una suave pendiente, siguiendo la línea quebrada de nuestros actos de atención, creemos percibir los peldaños de una escalera". BERGSON, H.: *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze, Ediciones Altaya, Barcelona, 1997, p. 9.

y la cronología que segmenta el continuo temporal en instantes, espacializándolo en fragmentos y comprendiéndolo desde la exo-esfera.

El tiempo-movimiento asociado a la física no será el único modo de manifestación del tiempo en Duchamp. Es más, a nuestro parecer, su evolución estética corre paralela a los conceptos de tiempo que desvela. La obvia aparición del tiempo como movimiento en estas primeras obras se desplegará hacia otros sentidos aún no planteados que abordaremos al final del presente capítulo. Allí la movilidad / inmovilidad retiniana desvelará el tiempo en su virtualidad de *haber-ya-sido*, haciendo de estas obras un aparecer simbólico ligado al arte óptico y a los *ready-made*.

Pero por el momento, tanto *Joven triste en el tren* como *Desnudo bajando la escalera* muestran el fracaso de la captación del tiempo-movimiento. ¿Cómo lograr, entonces, pensar el tiempo como movimiento real?

A causa de la búsqueda del tiempo-movimiento real Duchamp pasará desde el intento de su captación en la pintura a la puesta en marcha del movimiento mismo<sup>525</sup>. Para ello crea en 1913 el primer *ready-made*, denominado *Rueda de bicicleta*. En él instala una rueda de bicicleta sobre el asiento de un taburete utilizado para el dibujo técnico<sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> "En 1913 realizó su famosa Rueda de bicicleta, un "ready-made" al que denominó "Mobile". Aunque inmóvil, tal y como se suele exponer en las galerías de arte, se piensa que constituye una obra precursora del arte cinético, aunque el propio Duchamp no la considera de este modo". ZEKI, S.: *Visión interior... Op. cit.*, p. 164.

<sup>526</sup> Sobre la Rueda de bicicleta puede consultarse: RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, pp. 29-35.



*Rueda de bicicleta*  
Marcel Duchamp  
(1913)

Según Juan Antonio Ramírez, a Duchamp le gustaba hacer girar la rueda impulsándola con la mano. Así lo confesó el artista a su amigo, el galerista Arturo Schwarz:

“Ver esa rueda girar era muy relajante, muy confortante, una especie de apertura de avenidas hacia otras cosas alejadas de la vida material de cada día. Me gustaba la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba de ello del mismo modo que disfruto contemplando las llamas en una chimenea”<sup>527</sup>.

Este comentario muestra la transición buscada entre tiempo-movimiento y tiempo-flujo. Mientras que en el *Desnudo bajando la escalera* la de-construcción indica la imposibilidad de captar el flujo temporal, la rueda de bicicleta disuelve ópticamente toda fragmentación de instantes homogéneos en una continuidad indivisible<sup>528</sup>,

---

<sup>527</sup> Citado en: *Ibidem*, p. 31.

<sup>528</sup> “Es precisamente esta continuidad indivisible de cambio lo que constituye la duración verdadera. (...) La duración real es lo que

dando como resultado la desaparición objetual. La disolución del tiempo-movimiento<sup>529</sup> del desnudo se abre a un pensar más profundo y se radicaliza en un modo temporal no mediado por el enmascaramiento en la extensión de la red espacial.

El tiempo-flujo de *Rueda de bicicleta* guarda, sin duda, estrechas relaciones con el concepto de duración<sup>530</sup> de Bergson, cuyas teorías, como hemos comprobado en el apartado dedicado al Futurismo, devienen también de las preocupaciones filosóficas<sup>531</sup> que plantean pensar el tiempo fuera de la concepción vulgar<sup>532</sup> propia de una sucesión homogénea de instantes indiferentes. Duchamp percibe el movimiento de la rueda como una totalidad-unidad indisociable, abandonando su espacialización y su

---

siempre se ha llamado el tiempo, pero el tiempo percibido como indivisible". BERGSON, H.: *Memoria y vida. Op. cit.*, p. 20.

<sup>529</sup> "Los finos radios de alambre de la rueda son como líneas que desaparecen ante la mirada cuando se inicia el movimiento giratorio. Es algo así como la inversión del método seguido por Jules Etienne Marey: si éste congelaba en sus placas fotográficas la realidad reduciéndola a líneas discontinuas, la *Rueda de bicicleta* nos permite pasar desde la representación geométrica (...) hasta su disolución en el movimiento real". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 32.

<sup>530</sup> "La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Para ello (...) basta que al acordarse de esos estados, no los yuxtaponga al estado actual como un punto a otro punto, sino que los organice con él, como ocurre cuando nos acordamos, fundidas a la vez, por así decirlo, de las notas de una melodía". BERGSON, H.: *Ensayo sobre los datos inmediatos... Op. cit.*, p. 77.

<sup>531</sup> Los paralelismos y las posibles influencias entre el bergsonismo (concepto de duración), el grupo de Puteaux y el pensamiento de Duchamp han sido indicadas por Calvin Tomkins: "En una entrevista tardía, Marcel Duchamp admitió alegremente que "en la medida en que reconocen la primacía del cambio en la vida, me siento influido por Bergson y por Nietzsche. Cambio y vida son sinónimos... El cambio es lo que hace la vida interesante". Sin embargo, lo más probable es que Duchamp no leyera nunca ningún libro de Bergson ni de Nietzsche". TOMKINS, C.: *Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 78-79.

<sup>532</sup> "Pero el tiempo que el astrónomo introduce en sus fórmulas, el tiempo que nuestros relojes dividen en parcelas iguales, ese tiempo, se dirá, es otra cosa; es una magnitud mensurable y, por lo tanto, homogénea. No hay tal cosa, sin embargo, y un examen atento disipará esta última ilusión". BERGSON, H.: *Ensayo sobre los datos inmediatos... Op. cit.*, p. 81.

eleatismo. Los puntos de tiempo se amigan para diluir, en el tiempo-flujo, la precisión de sus contornos<sup>533</sup>.

Diluidos tanto el segmento de-constructivo como la homogeneidad-espacial, Duchamp comparaba la contemplación del movimiento giratorio de la rueda con la tranquila contemplación del fuego en la chimenea. La paz que regala la disolución del fuego<sup>534</sup> anuncia ya un área irregular de pensamiento anómalo, intensivo, despreocupado de los especulativos cálculos de cantidades-número y del trabajo entendido como gravedad que se esfuerza por la representación más adecuada, y por ello cada vez más imposible, del tiempo-movimiento<sup>535</sup>. Desde este punto de vista, no es casual que el *Desnudo* y la *Rueda de bicicleta* difieran tanto en sus concepciones del tiempo como en sus asociaciones con la levedad y la gravedad. Mientras que *Desnudo bajando la escalera* no puede más que, gravemente, bajar siendo atraído hacia la tierra, imantado hacia la seria solidez de la cantidad devenida de la abstracción que identifica tiempo con espacio, la *Rueda de bicicleta* se presenta necesariamente como una imagen de lo disuelto, elevado, espumoso y aéreo, posibilitada por el tiempo como flujo en su infra-levedad.

Podemos entonces concebir la rueda de bicicleta como la estación emisora de una onda que extiende el

---

<sup>533</sup> "En resumen, la pura duración bien podría no ser sino una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos". *Ibidem*, p. 79.

<sup>534</sup> El fuego en la comparación lo comprendemos como elemento de la levedad, debido a su dirección siempre ascendente, a su darse contra-fragmentario, contra-espacial, contra-formal, fluyente y vital, así como a su ser disolutorio y abismal.

<sup>535</sup> A propósito del tiempo medido como espacio, señalado por Bergson, dice San Agustín: "Y ¿qué medimos sino el tiempo en el espacio? Porque no decimos sencillo o doble o triple o igual y otras cosas parecidas relativas al tiempo sino refiriéndonos a espacios de tiempo". SAN AGUSTÍN: *Las confesiones. Op. cit.*, p. 304.

"zumbido ininterrumpido de la vida profunda"<sup>536</sup>,

una continuidad-tiempo indisoluble que se extiende, como la luz, sin gravedad, y que por ello no puede caer en las redes del pensar espacial, extenso y discriminador de lo intensivo del tiempo. Cuando Duchamp contempla la rueda girar puede recrearse en el tiempo-flujo tras la gravedad analítica del tiempo como espacio<sup>537</sup>.

Pero la curvatura crítica trazada entre *Joven triste en el tren* y *Rueda de bicicleta* no puede cerrarse todavía: Duchamp no admite la soldadura conclusiva del sentido acabado, sino la maleabilidad inconclusa del arco, la curva asintótica de lo infinito-acontecedor. Prefiere el *confort* de lo inacabado, la semi-apertura de la espiral. ¿No es, en definitiva, este *estar-en-lo-abierto* el comienzo de un modo de estar diferente ante el mundo? ¿No cambia, con él, aquel gran sujeto de la Modernidad?

El disfrute proporcionado por el giro de la rueda de bicicleta habla de un sujeto que no se abalanza sobre el objeto a contemplar, que no atraca al objeto<sup>538</sup> en su preguntar desde prejuicios metafísicos, sino que tiene otra disposición ante él, la de un dejarse llevar, un perderse en el tiempo-flujo de la esfera disuelta giratoria<sup>539</sup>, no como contemplador pasivo<sup>540</sup> que simpatizara

---

<sup>536</sup> BERGSON, H.: *Memoria y vida. Op. cit.*, p. 21.

<sup>537</sup> En este sentido, la intuición del tiempo-flujo introduce a Duchamp de un solo golpe en el sentir no analítico, y lo aleja del camino de la ciencia, que necesitaría una eternidad para situarse en ese estado. GARCÍA MORENTE, M.: *La filosofía de Henri Bergson*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1972, p. 25.

<sup>538</sup> HEIDEGGER, M.: "El origen de la obra de arte", en: *Op. cit.*

<sup>539</sup> OSBORNE, P.: "Recepción distraída. Tiempo, arte y tecnología", en: OSBORNE, P.: *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia, 2010, pp. 243-256.

<sup>540</sup> No como quien contempla bajo el prisma de la eternidad (SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación. Op. cit.*,

con el objeto, sino como pequeño-sujeto que se disuelve entre las oscilaciones continuas de un fenómeno que configura su pensamiento. ¿No es el movimiento giratorio un indicio del sujeto-Duchamp que ha comenzado a danzar al compás del zumbido de su propia desintegración llevándole hacia una disposición serena, hacia un estar en casa del sujeto que se abre a nuevas alocronías?

Pero el cambio total en la percepción del movimiento, como ha señalado Semir Zeki, se llevará a cabo especialmente a partir de la elaboración de sus obras ópticas.

"La incorporación real del movimiento en manos de Duchamp vino mucho después, cuando realizó sus *Rotorrelieves*, en la década de 1920. ¿Al fin se había atrevido a utilizar el movimiento para representar al propio movimiento? Resulta bastante evidente que no se trata más que de un tímido experimento y que Duchamp, lejos de ser capaz de diseccionar sensaciones o, al menos, la sensación cinética, en realidad se encontró con bastantes dificultades para hacerlo"<sup>541</sup>.

Cerraremos este capítulo hablando de los *Rotorrelieves* de Duchamp<sup>542</sup> y de las implicaciones de la virtualidad en otras obras. La primera máquina óptica motorizada, llamada

---

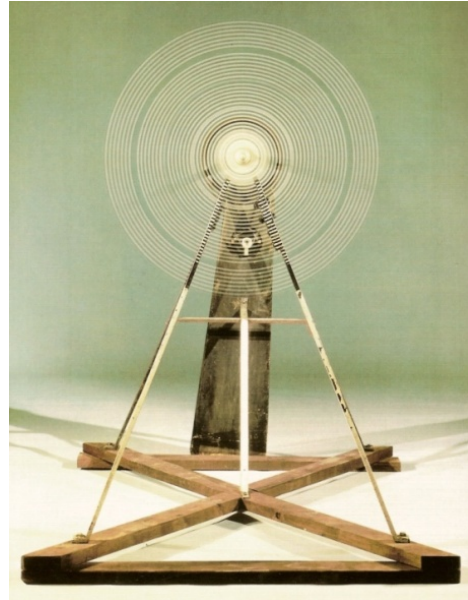
pp. 257-363) a la manera del artista schopenhaueriano, al modo propuesto por la teoría de la empatía: OCAMPO, E.; PERÁN, M.: *Teoría del Arte*. Editorial Icaria, Barcelona, 1993.

<sup>541</sup> ZEKI, S.: *Visión interior... Op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>542</sup> "Cuando Schwarz le mencionó a Duchamp la posible similitud entre la Rueda de bicicleta y el molinillo de café, éste asintió mencionando inmediatamente su conexión con el Molinillo de chocolate y con los Rotorrelieves ulteriores". RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 33.



*Semiesfera giratoria, (óptica de precisión)* (1920)<sup>543</sup> abre nuevos contra-caminos para la estabilidad-fortaleza del sujeto.



*Semiesfera giratoria, (óptica de precisión)*  
Marcel Duchamp  
(1920)

Cuando el motor de esta máquina se ponía en funcionamiento, las líneas pintadas sobre las cinco finas placas de vidrio que la constituyen formaban círculos concéntricos. Duchamp lograba la ilusión óptica de la formación de una espiral, investigando acerca de las consecuencias del movimiento de las esferas giratorias sobre la percepción humana<sup>544</sup>.

---

<sup>543</sup> "CABANNE: Entonces es cuando hace una "cosa", como usted dice, completamente nueva, un aparato - real en esa ocasión- que se llama *Óptica de precisión*. DUCHAMP: Ésa fue en efecto una de las primeras "cosas" que hice al llegar a Nueva York. Una serie de cinco placas de cristal en las que había líneas blancas y negras y que giraban en un eje metálico; cada una de las placas era mayor que la siguiente y cuando se miraba desde determinado ángulo todo encajaba y formaba un único dibujo. Cuando el motor estaba en marcha, el efecto de esas líneas era el de círculos continuos blancos y negros, muy vaporosos como se puede imaginar (...) Toda mi actividad de ingeniero se limitaba a comprar motores. Lo que me preocupaba era la idea de movimiento". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>544</sup> MINK, J.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 79.



*Disco con espirales*  
Marcel Duchamp  
(1923)

Aunque otras obras también se inscriben en esta línea de análisis óptico del movimiento y de sus impresiones en el ojo humano<sup>545</sup>, tomaremos como paradigma *Semiesfera giratoria*, pues funciona para nosotros como creadora de un movimiento de carácter peculiar, el cual hace confluír el tiempo-flujo con la virtualidad para un debilitamiento de las estructuras fuertes del sujeto-Duchamp. Arturo Schwarz escribe sobre ella:

“Exploiting the fact that the eye retains an image for a fraction of a second after the image has actually disappeared, he built his first motorized machine”<sup>546</sup>.

En esta primera construcción, al convertir la formación de la imagen en la retina en un saber, comienza a manipular las percepciones básicas del ojo humano, compuestas de

---

<sup>545</sup> Nos referimos a los discos contenedores de estructuras espiraliformes aparecidos en la película *Anémic Cinéma*, así como a los rotorrelieves.

<sup>546</sup> “Aprovechando el hecho de que el ojo retiene una imagen durante una fracción de segundo después de que la imagen ya haya desaparecido, construyó su primera máquina motorizada”. SCHWARZ, A.: *The complete works... Op. cit.*, p. 54.

retenciones y olvidos de los movimientos ya percibidos. Mientras que las delicadas láminas de cristal separadas entre sí efectúan su movimiento giratorio, nuestro ojo percibe la formación de una espiral, esto es, una forma de virtualidad pura. Si la estaticidad de los elementos del dispositivo emiten una *realidad real*, su dinamismo des-vela otra figura. Lo dinámico rompe la sólida realidad recreándola en la suave atmósfera de lo virtual. ¿Qué ocurre en este des-velarse de la virtualidad con respecto al tiempo?

La *Rueda de bicicleta* acomodaba a Duchamp como actor del tiempo-flujo. Ella producía un debilitamiento del espacio-tiempo en beneficio del tiempo fluyente. Pero en las obras ópticas el sujeto-Duchamp se ve explícitamente debilitado. Al modificarse las estructuras fundamentales en nuestro modo de percibir el mundo (Merleau-Ponty)<sup>547</sup>, también se ha modificado el sujeto-Duchamp<sup>548</sup>. El cambio transformador en este caso ha corrido a cargo del tiempo-movimiento, necesario para que en nuestro ojo se formara la figura virtual de la espiral (procedimiento cinematográfico<sup>549</sup>). Cuando vemos la figura formada de la espiral no asistimos a la simple transformación de lo que la realidad es, sino a la transformación de nuestras propias estructuras con las que percibir aquello que ahora se ha tornado virtual. Y esta virtualidad que produce la espiral ha modificado al

---

<sup>547</sup> PINTOR-RAMOS, A.: *Historia de la filosofía contemporánea. Op. cit.*, pp. 294-297. (Páginas dedicadas a Merleau-Ponty).

<sup>548</sup> "La desocupación del trotacalles es semejante a la de un lector o de un espectador de cine. Cada uno de ellos se somete al ritmo de un movimiento que no es el suyo. Al olvidar su propio movimiento, por tanto su propio tiempo, el trotacalles abraza el tiempo de las cosas". AGACINSKI, S.: *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. La marcaeditora, Buenos Aires, 2009, p. 61.

<sup>549</sup> "El cine: despliegue (¿resultado?) de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales, de modo que todos los problemas del arte actual encuentran su formulación definitiva únicamente en relación con el cine". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, pp. 399-400.

sujeto a través del tiempo, pues el ojo sólo percibe una ilusión, producto de las sucesivas demoras de la imagen en la retina.

La virtualidad perceptiva que aparece es la de un pequeño sujeto que se sabe a remolque de sus propias percepciones, que no corre análogo al presente y que, por ello, es *haber-sido*<sup>550</sup> del tiempo. Puesto que la imagen queda suspendida en la retina una fracción de segundo, el presente ya no es tal, sino un fantasma virtual de *haber-sido*. Las limitaciones perceptivas del propio Duchamp le hacen percibir lo que ya no es, reduciéndose con ello el colosalismo del sujeto metafísico que se posiciona ante el mundo y desligando el tiempo de su aparecer como presente-presencia.

Algo ha acontecido: es el posicionamiento crítico de Duchamp hacia el estatuto del presente. Con los dispositivos ópticos Duchamp se niega a pensar y vivir el tiempo como ahora. En el retraso de las capacidades cognitivas de la retina acaece diferente al presente, en la virtualidad del *haber-sido*.

Este modo de darse el tiempo inaugura un nuevo sentido para algunas obras de Duchamp que creímos agotadas en su interpretación. Cuando nos referíamos a *Joven Triste en el tren* y a *Desnudo bajando la escalera*, ya señalamos el posible giro de la temporalidad en ellas. Se trata de un

---

<sup>550</sup> El mirar el mundo desde un *haber-sido* será desarrollado a la luz de la muerte por Heidegger. Al respecto pueden consultarse: VATTIMO, G.: *Introducción a Heidegger. Op. cit.* HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo. Op. cit.* HEIDEGGER, M.: *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo.* Alianza Editorial, Madrid, 2006. HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo. Op. cit.* En nuestro análisis el *haber-sido* es tomado como anacronismo y falta de correspondencia entre presentes que lleva a mirar la ausencia (realidad virtual de la esfera) como distinta no dialécticamente a la presencia.

desplazamiento del tiempo del presente a partir de la virtualidad del *haber-sido*. ¿Qué queremos decir con ello?

A Duchamp nunca le interesaron especialmente los experimentos dinámicos de los futuristas italianos<sup>551</sup>. Según Octavio Paz, todo parecido con las pinturas dinámicas del Futurismo es pura casualidad. El Futurismo intentó plasmar en sus obras la sobre-excitación del presente en la velocidad, cualidad que no aparece en Duchamp<sup>552</sup>. En sus pinturas los personajes se mueven, pero no velozmente. Es más, lo hacen desde las antípodas de la rapidez, desde la lentitud y el retardo. Dice Octavio Paz:

“Duchamp aplica la noción de retardo - o sea, el análisis - al movimiento. Su propósito es más objetivo y menos epidérmico: no pretende dar la ilusión del movimiento - herencia barroca y manierista del futurismo - sino descomponerlo y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante. Es verdad que el futurismo se opone a la concepción del objeto inmóvil pero Duchamp traspasa inmovilidad y movimiento, los funde para mejor disolverlos. El futurismo está prendado de la sensación; Duchamp de la idea. El uso del color es también

---

<sup>551</sup> “At the time, however, Duchamp, unlike the Futurist, was not interested in suggesting movement in his painting. His aim was rather to produce “a static representation of movement - a static composition of indications of various positions taken by a form in movement - with no attempt to give cinema effects through painting”. He felt no real interest in cinema effects until 1912”. SCHWARZ, A.: *The complete works... Op. cit.*, p. 53.

<sup>552</sup> En este sentido puede establecerse una gradación entre las obras *Desnudos rápidos ante el rey y la reina*, *Joven triste* y el *Desnudo bajando la escalera n° 2*, que viene a ser el primer ejemplo del retardo.

distinto: los futuristas se complacen en una pintura brillante, exaltada y casi siempre detonante; Duchamp venía del cubismo y sus colores son menos líricos, más sobrios y compactos: no el brío, sino el rigor”<sup>553</sup>.

La noción de retardo posibilita la conexión con la virtualidad y el tiempo del *haber-ya-sido*. Comprendemos el retardo en Duchamp como el caminar cada vez más lento que nunca se detiene. Si bien es posible pensar el *Desnudo* como el intento pictórico de conseguir la sensación de flujo que simbólicamente se mueve hacia delante, también podemos pensarlo como un cansancio del tiempo, que agotado de su acción y de la discontinuidad de instantes fulgurantes, quiere pasar a un lugar donde gire su sentido. El tiempo no sería la fiesta de lo cinético, sino una alocronía que deja como restos inservibles las manifestaciones físicas del movimiento.

Así pues, el *Desnudo bajando la escalera* es aquello que queda en la retina de la imposibilidad radical de plasmar totalmente el retardo, *haber-ya-sido* en la virtualidad. Del mismo modo que en los dispositivos ópticos la aceleración del movimiento permitía una percepción virtual de la esfera giratoria, aquí su deceso en la lentitud produce una inadecuación respecto al presente. La pintura va con retraso respecto a la presencia. Lo que capta nuestra retina es esa fragmentación ocasionada por la lentitud, ausencia que despieza el presente.

---

<sup>553</sup> PAZ, O.: *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza editorial, Madrid, 2003, p. 20.

El retardo duchampiano subvierte toda posible intencionalidad del tiempo (Husserl)<sup>554</sup>. La fragmentación del desnudo no supone que interpretemos cada unidad desde un orden intencional que atraiga el pasado al presente y el presente al futuro. El giro de Duchamp no unifica los tiempos en una síntesis pormenorizada en imágenes.

La crítica de lo retiniano se traslada al ámbito de la virtualidad. Si lo que observamos es un defecto de la retina que no puede observar el retardo total, si sólo podemos acceder a una ilusión, el ojo como espejo del presente se quiebra en un anacronismo, en la falta de correspondencia entre presente y *haber-ya-sido*. Esta crítica de lo retiniano hace de la pintura desplazamiento de un tiempo-acontecimiento que será completamente manifestado por Duchamp, precisamente, fuera del medio pictórico, en los *ready-mades*.

Duchamp ha trazado los límites de la comprensión del tiempo a partir de la virtualidad que critica al instante presente, pero ¿se muestra en estas obras de forma definitiva el acontecimiento del tiempo? ¿Han aparecido del todo des-velados sus modos de aparecer? ¿Ha sido ya dicho lo que, de momento, deberíamos haber callado? En los apartados sucesivos no bajaremos ni ascenderemos hacia niveles más profundos de pensamiento, sino que plantearemos los límites ya trazados desde un re-velarse plural y diferente, donde nuestra narración muestre una superficie más rica en sugerencias, conclusiones, desarrollos y sentidos. El tiempo no sale a la luz en el resultado de una investigación que se muestre bajo sistemas conclusivos, sino que, igual que las piedras

---

<sup>554</sup> HUSSERL, E.: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna...* Op. cit.

preciosas, brilla desde sus múltiples facetas, como un haz luminoso que en su descomposición proporcionara al ojo la contemplación de varios colores y que, a pesar de ello, siguiera siendo luz.

## 1.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 1.

Concluimos este primer capítulo, dedicado al esclarecimiento de las relaciones entre Duchamp, el tiempo-movimiento, el tiempo-flujo y el tiempo virtual exponiendo un conjunto de pensamientos destacables a modo de recapitulación:

- Aunque, debido al posterior rechazo de Duchamp de lo retiniano, obras como *Joven triste en el tren* y *Desnudo bajando la escalera n° 2* puedan interpretarse como un intento de disolver el inmovilismo ideológico y presentista burgués y como disolución de lo visual y de las formas-estructuras fuertes, lo cual corroboraría la gama cromática utilizada, dirigida a estimular el área V5 del cerebro (movimiento) prescindiendo del color sensualista, la descomposición de líneas y volúmenes propios del futurismo positivista cronofotográfico habla de una temporalidad trascendente eleática. La fragmentación revela la imposibilidad de mostrar el tiempo-movimiento en el estatismo del medio pictórico.

- *Rueda de bicicleta* produce la transición entre tiempo-movimiento y tiempo-flujo al disolver la fragmentación de instantes homogéneos en una continuidad indivisible, dando como resultado la levedad y la paz de un pensamiento anómalo e intensivo despreocupado del cálculo, donde el sujeto no metafísico se abre a nuevas alocronías.



- Los rotorrelieves ópticos abren nuevos caminos a la estabilidad-fortaleza del espectador al hacer confluír el tiempo-flujo con la virtualidad perceptiva del pequeño sujeto que se sabe a remolque de sus propias percepciones. En ellos el presente es una imagen virtual de *haber-sido*, lo cual otorga un nuevo sentido para *Joven triste en el tren* y *Desnudo bajando la escalera*, cuyos personajes se moverían en la lentitud y el retardo que produce una inadecuación respecto al presente-visión, quebrado en un anacronismo.



## 2.

### LO INFRA-MINCE (INFRA-LEVE) = ÁREA DE LA DIFERENCIA / ATMÓSFERA DEL DON / READY-MADE Y TIEMPO-ACONTECIMIENTO.

El concepto de *infra-mince* o *infra-leve*, que Duchamp nunca definió de modo explícito<sup>555</sup>, nos permitirá aproximarnos al lugar donde el artista vive-piensa el acontecimiento. Juan Antonio Ramírez ha traducido *infra-mince* por *infracino*<sup>556</sup>, pero nosotros optamos por el término *infra-leve* por contener en sí un sentido que propicia pensar el tiempo-acontecimiento. Leve es adjetivo de levedad. Indica ligereza, ausencia de pesantez, evanescencia, vapor. Recuerda a la espuma<sup>557</sup>, donde una pequeña porción de aire se ha introducido en un fluido de mayor consistencia sólida. Como la espuma, lo *infra-leve* es liviandad que,

---

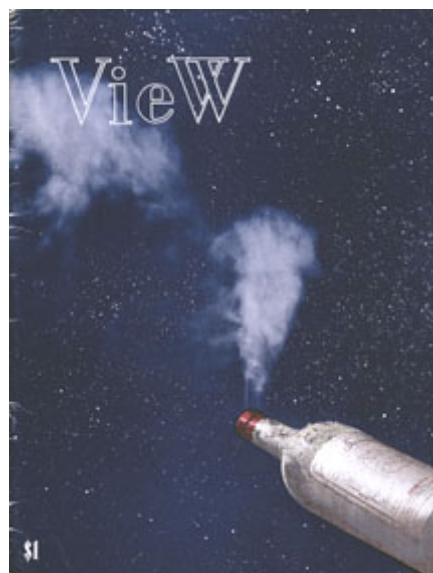
<sup>555</sup> "El concepto *inframince* o *infra mince*, inventado por Duchamp, expresa uno de los grandes núcleos de su pensamiento que, sin embargo, se hizo explícito sólo a partir de la publicación de estas *Notas* en 1980. Formado por la unión de una preposición latina: *infra* (abajo, debajo), que se utiliza como prefijo en español (por ejemplo, en *infraciniano* o en *infracrito*), y un adjetivo francés: *mince*, que significa *delgado, tenue, sutil* o *leve*, considero que su mejor traducción al español es *infracino* o *infra leve*, que por otra parte se ha ido imponiendo en las versiones de Duchamp a nuestra lengua. Pero conviene tener presente que, en su sentido original, el término tiene una resonancia múltiple y expresa algo que está *por debajo de lo leve, delgado, tenue, sutil*. Duchamp subraya que es un adjetivo y que no se debe hacer nunca de él un sustantivo". DUCHAMP, M.: *Escritos*. Op. cit., p. 332.

<sup>556</sup> "Yo emplearé el término *infracino*, más próximo literalmente al original. Duchamp (...) dijo que "[lo *infracino* es algo] que escapa a nuestras definiciones científicas. Yo he elegido a propósito la palabra *fino* [*mince*] que es una palabra humana, afectiva, y no una medida precisa de laboratorio". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte...* Op. cit., p. 193.

<sup>557</sup> Señalamos así la analogía entre lo *infra-mince* de Duchamp y la espuma de Sloterdijk: "Casi nada, y sin embargo no nada. Un dato real, pero una hechura esquiva al contacto, que al mínimo roce abandona y revienta. Eso es la espuma, tal como se presenta a la experiencia cotidiana. Por suplemento de aire un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas. (...) Alude al hecho de que, bajo circunstancias por ahora inexplicadas, lo compacto, continuado, macizo sufre una invasión de lo hueco. (...) acondiciona lugares extraños allí donde antes no había ninguno". SLOTERDIJK, P.: *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006, pp. 27-28.

habiendo levantado el vuelo<sup>558</sup>, ha perdido su posición en la tierra.

Podríamos establecer como imagen simbólica de la noción de *infra-leve*<sup>559</sup> la portada que Duchamp diseñó para la revista *View* en 1945<sup>560</sup>. Lo que acontece entre pliegues habilita un lugar (sin lugar), un espacio inextenso que acondiciona una ausencia de gravedad donde flota el gas del tiempo-diferencia.



Portada de *View*  
Marcel Duchamp  
(1945)

---

<sup>558</sup> Con relación a la levedad es interesante citar a Italo Calvino, quien hablando de ella parece describir el ideario vital-existencial de Marcel Duchamp: "Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos". CALVINO, I.: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, Madrid, 1998, p. 27.

<sup>559</sup> «Un caso arquetípico de lo infrafino duchampiano es la célebre portada de *View* (1945) en la cual vemos cómo de una botella de vino cerrada sale una pequeña nube de humo que se disuelve en el aire; le acompaña en la portada posterior una hermosa frase poética: "Cuando el humo del tabaco huele también a la boca que lo exhala, los dos olores se casan por infra-fino"». RAMÍREZ, J.A.: Duchamp. *El amor y la muerte... Op. cit.*, pp. 193 y 194.

<sup>560</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp. Op. cit.*, pp. 112-113.

En la liviandad de la espuma *infra-leve* no existe solidez, consistencia ni fundamento. Tal como señala Duchamp en la nota 32:

"Los infra leves son diáfanos y algunas veces transparentes"<sup>561</sup>.

Es aquello que acaece totalmente en suspenso, un evento-burbuja suspendido en territorios donde la ley de la gravedad ha quedado invalidada. Constata de manera discreta, siempre con la pacífica y silenciosa elegancia del Duchamp ironista, la imagen de lo que sucede entre huecos virtuales secundarios que solamente pueden ser apreciados desde las oquedades del tiempo-diferencia.

Lo *infra-leve* será siempre un adjetivo [nota 5], un atmo-adjetivo<sup>562</sup> de la ligereza<sup>563</sup>: se asemeja a una atmósfera que describe áreas irregulares sobre el evento. Duchamp lo aplicará a lo diáfano, a lo transparente [nota 32], al reflejo de la luz en superficies más o menos pulidas<sup>564</sup>. Pero también a modos de pensar, lo cual aparecerá en algunas de sus obras más destacadas. El sentido de lo *infra-leve* esclarecerá su temporalidad.

Si pensamos con *profundidad* el contenido de algunas notas, (en concreto de las notas 1, 7, 18 y 35) estaremos en disposición de interrogar las obras según el modo de

---

<sup>561</sup> DUCHAMP, M.: *Notas*. Editorial Tecnos, Madrid, 1998, p. 35.

<sup>562</sup> "Entre la metafísica clásica y la cotidianidad ontológico-popular, por encima de profundas diferencias, dominó desde antiguo el acuerdo de que el espíritu más serio, responsable, se reconoce por su desdén por la espuma". SLOTERDIJK, P.: *Esferas III... Op. cit.*, p. 29.

<sup>563</sup> El atmo-adjetivo abre la ligereza feliz del habla en el mundo postmoderno. Con la noción del atmo-adjetivo, "se" reivindican los modos de ser de la adjetivación como fantasmagoría reversible que la ausencia de fundamento ha hecho débil.

<sup>564</sup> DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 35.

manifestación del tiempo en ellas. En la nota 7, dedicada a lo *infra-leve*, escribe Duchamp:

"Semejanza / similitud / Lo mismo (fabricación en serie) / aproximación práctica de la similitud. En el tiempo un mismo objeto no es el / mismo en el intervalo de 1 segundo - / ¿qué / relaciones con el principio de identidad?"<sup>565</sup>.

Según esta anotación la fabricación en serie funciona como aproximación a la semejanza. Si imaginamos un objeto producido en serie, comprobaremos que la semejanza con otro producido de la misma manera es total. Sin embargo, en la segunda parte de la nota, Duchamp dice que un mismo objeto no es, en el intervalo de un segundo, el mismo que era antes. A pesar de la semejanza, algo ha cambiado entre dos objetos producidos en serie. Su aspecto es idéntico externamente pero, igual que una corriente *interna* o como un deslizamiento que produjera un voltaje peculiar atravesando el objeto, la cosa producida ha perdido la similitud respecto a su semejante. El tiempo ha deslizado las semejanzas entre dos objetos idénticos y ha creado la diferencia en el mundo serial<sup>566</sup>. El intervalo imperceptible de un segundo de tiempo *infra-leve* abre pliegues casi inapreciables.

---

<sup>565</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>566</sup> "Como lo *infracino*, según Duchamp, es un término "afectivo", parece una alternativa utópico-burlesca a las ciencias físico-químicas, y a la manipulación productiva de las mismas tras la Revolución Industrial". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 194.

Otras notas clarifican aún más la cuestión de la semejanza y la diferencia en la noción de lo *infra-leve*. Es el caso de la nota 18:

“La diferencia / (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie [sacados del / mismo molde] / es un *infraleve* / cuando la máxima / (?) / precisión es / obtenida”<sup>567</sup>.

Volvemos de nuevo a los dos objetos producidos en serie. Si se obtiene la máxima precisión en su semejanza obtenemos, según Duchamp, un *infra-leve*. En aquello que es idéntico se introduce una inapreciable diferencia, del mismo modo que se produce la espuma cuando se introducen pequeñas cantidades de aire en el interior de un fluido. ¿Dónde se ha creado la diferencia? En lo dimensional. Si observamos dos objetos idénticos producidos en serie la única diferencia entre ellos se encuentra en su objetivación dimensional, es decir, en el lugar único que cada uno ocupa en el mundo. Sin embargo, la total semejanza entre ambos crea una atmósfera *infra-leve* respecto a su área de ser. En ella el pensamiento interroga acerca de su aparecer: ¿por qué no se unen, por qué no se eliminan? ¿Por qué los objetos no intercambian su dimensión? Lo *infra-leve* se impone como anti-identidad a-dimensional de la diferencia.

Más explícita es, incluso, la nota 35:

“(Frente) Separación *infla-leve* [ ]2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo *infra / leve* - Todos los

---

<sup>567</sup> DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 25.

"idénticos" por muy / idénticos que sean, (y / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa *infra / leve* [ ] Dos hombres no son / un ejemplo de identidad / y se alejan por el contrario / de una diferencia apreciable / *infla leve - pero* [ ] (dorso) existe la concepción burda / del ya visto que lleva de la / agrupación genética / ( 2 árboles, 2 barcos) / a los más idénticos "moldeados" / Mejor sería intentar pasar / por el intervalo *infraleve* que separa / 2 "idénticos" que / aceptar cómodamente / la generalización verbal / que hace asemejar / 2 gemelas a 2 / gotas de agua"<sup>568</sup>.

Según Duchamp, por tanto, no pueden ser identificadas dos semejanzas. Entre ellas se abre el abismo de la diferencia. No debemos aceptar la generalización verbal que agrupa en la semejanza dos objetos semejantes, sino permanecer en el intervalo *infra-leve* que separa dos idénticos. Es necesario permanecer en la espuma inconsistente de la levedad diferencial, pues, a mayor identidad, mayor diferencia *infra-leve*, más espaciosa es el área irregular desde la que mirar el otro sentido de la cosa, sentido que ahora ha pasado a ser tiempo-acontecimiento.

¿Desde qué ángulo podemos abordar la noción de tiempo-acontecimiento enlazada a lo *infra-leve*? En la desarticulación de la identidad el sentido gira hacia la diferencia; en ella acontece el tiempo-otro del instante, que deja fuera el espacio contrayéndose en un mirar

---

<sup>568</sup> *Ibidem*, p. 35.



intensivo del cambio. En el acontecimiento *infra-leve* el tiempo no transcurre bajo la cronología, pues el objeto no puede tender hacia un modelo exterior que fundamente la semejanza a partir de la copia<sup>569</sup>. La línea que recorre un trayecto hasta llegar a la identidad con su modelo queda abolida. ¿Qué sucede entonces?

En el acondicionamiento de un lugar diferencial algo sucede en el pensar: la fundamentación interna de la semejanza entre objetos en serie enraizada en el pensamiento de la presencia queda debilitada. Ahora también la ausencia y la inexistencia pueden dar lugar a la diferencia. A pesar de ser una nada, esta se da. Así pues, si el sentido de la seriación de dos objetos iguales oscila entre identidad y diferencia, entre presencia y ausencia, cuando consideramos dos objetos idénticos diferentes, en ese cambio producido, acontece el instante, la alternativa de lo *infra-leve*, donde el tiempo posibilita el acontecer de la diferencia en el darse de la ausencia.

Volvamos a las afirmaciones de Duchamp. Duchamp asegura que entre dos objetos idénticos se da una separación *infra-leve*. ¿Cómo es posible? Quizá aquí todo sea una cuestión de inexistencia, un problema de ausencia. Decir que no existe la diferencia, pero que se da, es decir que del resto de la identidad emerge la diferencia. ¿Cómo entender esta noción de resto? Derrida aborda el problema del resto, del don y del tiempo, como señalábamos en el capítulo dedicado a De Chirico, en varias referencias. Aquí nos referiremos a las primeras páginas de su libro *Dar (el) tiempo, I. La moneda falsa*<sup>570</sup>. Partiendo de la

---

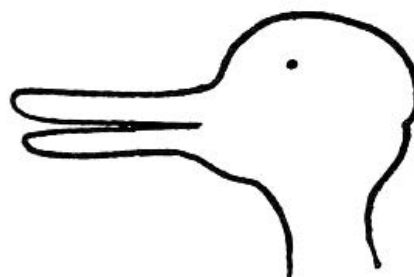
<sup>569</sup> DELEUZE, G.: *Lógica del Sentido. Op. cit.*, p. 295 y siguientes.

<sup>570</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo, I... Op. cit.*

reflexión sobre un fragmento epistolar de Madame Brinon Derrida establece la imposibilidad como resto que se da y que da tiempo. El fragmento dice así:

“El rey toma todo mi tiempo; doy el resto a Saint-Cyr, a quien querría dárselo todo”<sup>571</sup>.

Lo que Madame Brinon da es un resto, un resto de tiempo que no es nada, ya que el rey lo tomó todo. De lo que se da (el tiempo) ya no queda nada. Pero aunque no sea, esa nada se da. Entonces, la diferencia entre dos objetos seriados sólo se da en la ausencia, como la moneda falsa, que no tiene existencia pero se da. Quizá el nuevo mirar del tiempo-acontecimiento-diferencia quede esclarecido desde la imagen del pato-conejo que aparecería en las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein<sup>572</sup>. No estaríamos ante otra cosa que ante una imagen de lo *infra-leve*.



*Pato-conejo*  
Investigaciones filosóficas  
Wittgenstein (Jastrow)

Con la imagen del pato-conejo sucede como con el cubo de Necker que analizábamos en el tiempo del acontecimiento dechiriquiano. Cuando observamos la imagen, podemos percibir o bien un pato o bien un conejo, según el

---

<sup>571</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>572</sup> Quien, a su vez, lo toma de Jastrow: WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. *Op. cit.*, p. 447.

pensamiento des-vele a la presencia una u otra. A pesar de existir dos imágenes diferentes de la misma figura, sólo podemos percibir una en cada momento, pues el sentido de la proyección puede variar: súbitamente dejamos de percibir el pato y comenzamos a percibir el conejo, y viceversa<sup>573</sup>. Desde nuestro punto de vista, en ese intervalo de percepción inexistente aparece, simbólicamente, el darse-otro del acontecimiento.

Al percibir una sola imagen cada vez estamos sacando a la presencia-presente un determinado des-ocultamiento. Pero este contexto del sentido no puede ser tomado como único modo de aparecer, como un ahora inviolable, dogmático, como una presencia compacta desde la que administrar el mundo haciendo de él una aburrida e inalterable totalidad. La imagen debe ser entendida como un juego de lenguaje, como un evento del aparecer que encierra en su des-ocultarse otras posibilidades eventuales<sup>574</sup>.

---

<sup>573</sup> En uno de sus escritos, Duchamp enuncia que es necesario inscribir el *ready-made* en el presente para percibirlo después, en una demora. Es un modo de acondicionar el acontecimiento, de tomar conciencia de que existe un instante del tiempo no aprehensible ni cognoscible que sólo puede ser percibido desde su desplazamiento, una vez que lo convertimos en sentido, del mismo modo que la figura del pato-conejo: "Proyectando para un momento ~~próximo~~ venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto), "inscribir un readymade". - El ready-made podrá ser buscado después (con todas las demoras)". DUCHAMP, M.: *Escritos. Op. cit.*, p. 94.

<sup>574</sup> "Lejos de operar con una estructura cerrada y autosuficiente, el *readymade* exija ser analizado como un "estar ahí" desbordado y, por este motivo, en permanente diálogo con una realidad que no termina de incluir en su apariencia. (...) Este empeño expreso del artista en fijar la cita del *readymade* con la especificación temporal que sólo permite el reloj aboca a su consideración como un *cronometrador del retraso* y, por extensión, como un *medidor del deseo*. Por cuanto hay que ver en el *readymade* la máxima expresión de lo que se podría denominar *escritura de precisión*: está en su forma de ser el acudir a su cita *puntualmente*, conforme a la previsión realizada. Pero, de igual manera, está en su naturaleza el tener que aguardar a la espera indefinidamente, sin que en ningún momento el sentido de su cita se anime a aparecer". CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: "El *readymade* como "sombra-fetiché" de la *Mariée*. Erotismo y sexo en Marcel Duchamp". VV.AA.: *Revista de Occidente, Arte y fetichismo: de la rareza al aburrimiento*. Nº 357, febrero 2011, pp. 50-53.

De manera semejante ocurre con el concepto duchampiano de *infra-leve*. Los objetos en serie, a pesar de manifestarse en su plena identidad, abren, en la imposibilidad de la diferencia, su darse como ausencia, como resto y virtualidad, como don y regalo, como acontecimiento que avanza tiempo y que desplaza compacidades en la levedad recobrada ajena a la pesadez del pensamiento-único que totaliza diferencias<sup>575</sup>.

Si tomamos lo *infra-leve* como tiempo-acontecimiento que se da desde la imposibilidad, ¿es posible analizar las obras de Duchamp? Tomemos un *ready-made* en el que no ha existido ninguna intervención del artista<sup>576</sup>, por ejemplo, el *Escurrebotellas* realizado en 1914.

---

<sup>575</sup> "Sosteniéndose sobre la paradoja de "pensar" el objeto impensable, el surrealismo se sitúa en la exigencia antimetafísica de pensar los singulares, de (im-)pensar la identidad de las cosas sin reducirlas a la identidad del concepto. Un pensamiento que deberá saber perderse para encontrar lo excepcional". PUELLES ROMERO, L: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. CENDEAC, Murcia, 2005, pp. 16-17.

<sup>576</sup> "Por el momento, si has subido a *mi casa*, habrás visto en mi taller una rueda de bicicleta y un *portabotellas* - lo había comprado como una escultura terminada. Y tengo una idea a propósito de este portabotellas. Escucha: (...) Quédate con ese portabotellas. Lo convierto en un *readymade* a distancia. Le escribirás abajo y *en el interior* del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letras como sigue: [según] Marcel Duchamp". DUCHAMP, M.: *Cartas sobre el arte. 1916-1956*. Editorial Elba, Barcelona, 2010, pp. 15-16.



*Escurrebotellas*  
Marcel Duchamp  
(1914)

Constituye el primer *ready-made* sin intervención que manipule la estructura utilitaria del objeto<sup>577</sup>. El *Escurrebotellas* aparece tal cual es. Duchamp ha elegido un objeto en serie para que pase a ser otra cosa<sup>578</sup>. Sin embargo, ¿podemos estar seguros de que algo haya ocurrido?

---

<sup>577</sup> RAMÍREZ, J.A.: Duchamp. El amor y la muerte... *Op. cit.*, p. 37.  
FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J.M.: *Marcel Duchamp*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004, (libro sin paginar), comentario correspondiente a la ilustración nº 28.

<sup>578</sup> "Un objeto industrial fabricado en serie, que es transfigurado sin transformación física alguna en una obra de arte. (...) Sea como fuere, su transformación en una obra de arte no era sino el fruto de una complicidad en doble dirección: un autoproclamado artista, tras decidir que algo es arte, lo envía a una exposición con la confianza de que, al ser aceptado en ella, se legitima tanto el objeto en cuestión en su condición artística cuanto su autor como artista. (...) la circunstancia de que la Fuente sea apreciada como una obra de arte y otro urinario, aun cuando presente rasgos visuales similares, no lo sea, exige que la primera "debe estar enredada en algún tipo de marco (framework) o red de relaciones en las que el segundo elemento no lo está". "El ready-made, en cuanto ya hecho, permitía así reducir "la idea de la consideración estética", como confesará a los Manis en 1953, a la elección de la mente, y no a la habilidad y destreza de la mano, algo que tanto le molestaba a los pintores de su generación. No existe un *artifex fecit*, sino una elección, aunque, tal vez, le cuadraría mejor un término más reciente: *intervención*, pues implica por igual a la mera elección y a la acción o actuación sobre los objetos". MARCHÁN FIZ, S.: "La Fuente y la trasfiguración artística de los objetos", en: *Arte y Parte*, nº 29, Octubre-Noviembre de 2000. Editorial Arte y parte, Santander, 2000, pp. 72-79.

Duchamp no ha intervenido en la obra, solamente la ha firmado a través de su hermana, desde la lejanía. Su no-intervención deja al objeto con su carácter de objeto. ¿Qué ha cambiado entonces? ¿Qué nos lleva a decir que el escurrobotellas como producto del mercado posee menos valor que el *Escurrebotellas* como objeto firmado por Duchamp? ¿Qué ha ocurrido? La respuesta debe acotar lo sucedido, al margen de los acontecimientos adyacentes y externos que puedan confluír para hacer del escurrobotellas una obra de arte. Pero la pregunta también puede plantearse desde otro lado y formularse en base a las semejanzas y diferencias: ¿qué diferencia existe entre un escurrobotellas y un escurrobotellas, cuando los dos útiles son productos idénticos, fabricados en serie, con el mismo tamaño, grosor, peso, con el mismo sentido? ¿Qué pensó Duchamp acerca de la diferencia y de la semejanza? La diferencia no puede pensarse desde la cronología. Es lo que señala Duchamp en una de sus cartas refiriéndose a él mismo:

"Si desde el punto de vista estrictamente cronológico soy el mismo individuo que el pintor de esos cuadros, el transcurso lineal del tiempo (1912-1952) no es una justificación de la identidad del M.D. de 1912 con el M.D. de 1952. Por el contrario, creo que hay una disociación constante, siempre que esta disociación no se vea impedida por consideraciones y aceptaciones superficiales del principio de identidad"<sup>579</sup>.

---

<sup>579</sup> DUCHAMP, M.: *Cartas sobre el arte... Op. cit.*, p. 37.

El *Escurrebotellas* de 1914 se deja pensar por esa separación *infra-leve* entre identidad y diferencia a la que nos referíamos. Duchamp ha mirado el objeto desde la indiferencia<sup>580</sup>, creando la diferencia<sup>581</sup> y la separación *infra-leve* entre la cosa-útil y la cosa-arte. De lo más semejante es lo más diferente, podríamos decir sobre esta obra. La atmósfera del tiempo-acontecimiento se presenta aquí como un área del ser energizada por la diferencia. Pero hemos de profundizar en la noción de *área de la diferencia* para esclarecer la superficie que acondiciona la posibilidad de un darse del tiempo-acontecimiento.

El *escurrebotellas*, con su base circular y sus ganchos salientes, no contiene dentro de sí ningún área de la diferencia. Este espacio es una inexistencia. Miramos una y otra vez el *escurrebotellas* y no vemos en él nada que señale la existencia de ese lugar. Vemos una y otra vez la completa identidad entre cosa-útil (*escurrebotellas*) y cosa-arte (*escurrebotellas*). Miramos el título de la obra, llamada por Duchamp "*escurrebotellas*", y miramos el nombre con el que designamos ese objeto vulgar, "*escurrebotellas*", y sigue sin ocurrir nada. La identificación entre A y A continúa inalterada. La relación de identidad sigue siendo  $A = A$ . El *área de la*

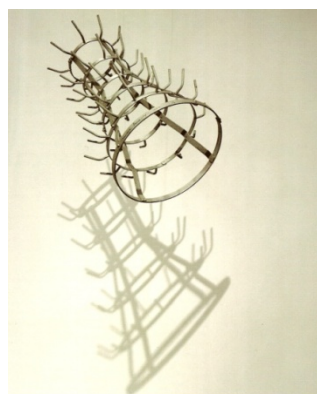
---

<sup>580</sup> "Hay que llegar a algo de tal indiferencia que no sientas ninguna emoción estética. La elección de los ready-made se basa siempre en la indiferencia visual y, al tiempo, en la ausencia total de buen gusto o mal gusto". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 58.

<sup>581</sup> La siguiente declaración, extraída de una entrevista televisiva, incide sobre la idea de separar la diferencia de la identidad en lo referente al gusto estético. Ello repite, según nuestra interpretación, la noción de lo *infra-leve*, en la que se crea la diferencia del tiempo-acontecimiento, para que lo "artístico" acontezca: "They should, at least it's charged, and it's completely being indifference to it or make the difference". / "Deberían, o al menos es su deber, o ser indiferentes a él o crear la diferencia". Declaración aparecida en la web: [www.marcel Duchamp.net/who-is-md01.php#](http://www.marcel Duchamp.net/who-is-md01.php#) (Consultada el día 22 de Julio de 2007).

diferencia sigue sin existir. Es más, es imposible<sup>582</sup> ese lugar. Sin embargo, como sabemos, Duchamp habilitó un intersticio, introdujo una pequeña fisura entre lo compacto de dos identidades.

¿Dónde localizar, entonces, la habilitación de una zona inexistente? ¿Dónde tendrá lugar el devenir de este tiempo-acontecimiento al que nos estamos refiriendo? El tiempo-acontecimiento climatiza su lugar propicio en la virtualidad, en la inexistencia. Esta ausencia, la diferencia *infra-leve* que no puede ser, es el lugar virtual de la diferencia. De la diferencia *infra-leve* entre objetos se acondiciona la atmósfera de la levedad, en la que el escurrebottellas seriado alcanza su artisticidad-otra. ¿Cómo interpretar, sino no es desde lo *infra-leve* del tiempo-diferencia, todos aquellos objetos sobre-elevados, colgados y suspendidos en el aire?



*Escurrebotellas elevado y Portasombreros*  
Marcel Duchamp  
(1914 y 1917 respectivamente)

---

<sup>582</sup> "Si lo inencontrable no puede ser sino lo inesperado, la propuesta de objetos expuestos al mundo formulada por estos autores tiene su eje central en *hacer (realizar) lo imposible*. En el registro indeterminable de la excepcionalidad estas obras son la afirmación del *hallazgo* porque en ellas se evidencia el encuentro de lo inesperado. (...) que lo imposible sea; que lo que "no puede ser" sea haciéndole estar *ahí*. El objeto surrealista es porque, siendo imposible, está. Más que poder ser, se afirma mediante la evidencia de *ponerse a estar*". PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario... Op. cit.*, p. 19.



Duchamp actúa ante la identidad de los dos escurrebotellas (o de dos portasombreros) como quien, teniendo que seguir el único camino posible, el camino de la identidad y de la ausencia de acontecimiento, eligiera lo imposible de un segundo camino virtual. Sucede como en la nota 41, donde la suma de 70 + 40 resulta más de 110, por la diferencia imposible de lo *infra-leve*<sup>583</sup>.

Esta *elección* permite a los lectores recrear en la imaginación una ciudad virtual llamada ciudad de lo *infra-leve*. Su disposición urbanística es sencilla: consta de una avenida única que comunica dos casinos, cada uno de ellos en un extremo de la ciudad. La avenida sólo puede ser recorrida en dos direcciones: hacia uno de los dos casinos, siempre hacia el casino, en definitiva. Sin embargo, en la ciudad de lo *infra-leve* es habitual desear lo que no es posible. Por ello, Marcel Duchamp desea cambiar el sentido de su camino y optar por otro. Es entonces cuando la virtualidad introduce un espacio minúsculo, un área de lo *infra-leve*. Duchamp se detiene, gira 360° sobre sí mismo y continúa su camino. ¿Qué ha cambiado con este giro? Sigue caminando hacia el casino, con el mismo paso. Y, sin embargo, todo ha cambiado. El nuevo camino no puede comprenderse desde las cosas existentes que están presentes, sino precisamente en la ausencia. Así, en la ciudad fantasma en la que nada podía acontecer ha acontecido algo, quizá lo más importante: Duchamp crea otro sentido para los objetos, hace lo imposible, lo más importante, habilitar un área virtual en la identidad compacta de las cosas, introducir lo ligero del aire (diferencia) en lo pesado de la materia (identidad), acondicionando un lugar (sin lugar) para el

---

<sup>583</sup> "70 + 40 = 110 / en voz alta o en voz baja (sobre todo enunciado / mentalmente) / 70 + 40 hacen más de 110 - (por *infra-leve*)". DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 37.

tiempo-acontecimiento. Como un terapeuta que sanara la monotonía del tiempo homogéneo en el que nada puede ocurrir, Duchamp introduce un electro-shock filosófico de tiempo-acontecimiento para invertir, en una inversión diferencial y otra, la gravedad de la metafísica de la presencia<sup>584</sup> (platonismo).

¿Y qué ocurriría si Duchamp cruzara las puertas del casino de la ciudad de lo *infra-leve*?



Monte Carlo Bond  
Marcel Duchamp  
(1924)

Cuando Duchamp viajó a Montecarlo en 1918 intentó de nuevo lo imposible: una fórmula para no ganar ni perder en la

<sup>584</sup> Con ello, aunque se trata de terminología derridiana, estamos aludiendo a la inversión del platonismo planteada por Nietzsche y pensada por Deleuze en: DELEUZE, G.: *Lógica del Sentido*. Op. cit., p. 295 y siguientes.

ruleta<sup>585</sup>. Los sistemas bivalentes se reconocen por constar únicamente con dos resultados posibles<sup>586</sup>. En los sistemas de verificación (tablas de verdad) de la lógica de enunciados, un enunciado sólo puede ser verdadero o falso, lo que se extiende a cualquier sistema bivalente de la cotidianidad. Por ejemplo, si lanzamos una moneda sin ningún espesor al aire, el resultado que obtendremos será cara o cruz. Si jugamos en el casino, sólo podemos ganar o perder, pues sólo existen dos posibilidades dadas por los límites del juego. Tendríamos que conformarnos con esto y no con lo otro, o con lo otro y no con esto, pero no con ambas cosas a la vez. Sólo es posible en los sistemas bivalentes la disyuntiva excluyente, en la que se gana y no se pierde o en la que se pierde y no se gana. El que Duchamp, tras apostar, intente ni ganar ni perder, revela el mismo interés por introducir el tiempo-acontecimiento en aquello que, de antemano, está decidido.

Pero la noción de *infra-leve* no sólo genera la atmósfera que sirve de ambiente para la aparición minúscula del evento diferencial en los casos ya referidos. El concepto de *infra-leve* continúa emanando transacciones significativas y ampliaciones posibles de sentido que ayudan a pensar el tiempo-acontecimiento como área diferente. La nota 176 describe un aparato cuya función consiste en sondear las áreas de la diferencia, esta vez ausente en los acontecimientos vitales que quedan fuera de cualquier medición científica y fisicalista de la energía:

"176. Utilización / aparato para /  
registrar / colecciones y para /

---

<sup>585</sup> "Montecarlo y tentativa, fracasada, por descubrir una fórmula para no perder ni ganar en la ruleta". PAZ, O.: *La apariencia desnuda...* *Op. cit.*, p. 20.

<sup>586</sup> DEAÑO, A.: *Introducción a la lógica formal*. Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 56.

transformar todas las pequeñas manifestaciones / externas / de energía / (en exceso o desperdiciadas) (del hombre) / como / por ejemplo: El exceso de presión / sobre un interruptor, la exhalación / del humo del tabaco, la crecida / del cabello y de las uñas, la / caída de la orina y de la mierda / los movimientos impulsivos de miedo, / de asombro, la / risa, la caída de las lágrimas, / los gestos demostrativos de las manos, / las miradas duras, los brazos / que cuelgan a lo largo del cuerpo, / el estiramiento, la expectoración / corriente o de sangre, los vómitos / la eyaculación, el estornudo / el remolino o pelo rebelde, el ruido al / sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos / ira, silbido, suspiros, bostezos"<sup>587</sup>.

¿No viene a mostrarse lo *infra-leve* como todo aquello que es gasto, derroche, regalo y don, como aquello que sobrepasa la férrea administración del mundo fáctico? ¿No comparece aquí la absoluta carencia de finalidad, aquello que acontece sin convertir al mundo en deudor bajo relaciones de un intercambio cicatero? ¿No escapamos al círculo de la economía, a su dar y devolver continuos?

Duchamp presta atención a los eventos de la cotidianeidad por los que una energía se gasta inútilmente, sin intención, tranzando los límites entre aquello que aparece en el mundo como calculable, mensurable, aprehensible, pre-determinable, asible, posible y pensable, y lo que acontece desde otro lado, perturbando los límites de este

---

<sup>587</sup> DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 155.

círculo de lo posible y su totalidad. El tiempo del círculo cerrado de las intencionalidades es el tiempo del no acontecimiento, el tiempo del presente. Tan pronto como los actos gratuitos e inútiles que nos liberarían de la monotonía indiferente son pensados desde la presencia, desaparecen para el tiempo-acontecimiento de las diferencias y de su instantánea y eventual fragilidad. Pensar la nota nº 176 es volver a pensar el tiempo-acontecimiento de lo *infra-leve* como tiempo de la diferencia, re-pensar ese instante intersticial abierto entre los procesos inútiles de lo cotidiano e inclasificables para la presencia.

Las implicaciones de gasto y don serán desarrolladas en los capítulos posteriores. Casi toda la obra de Duchamp es un abrirse del tiempo-acontecimiento de la diferencia y la indeterminación. ¿No es acaso derroche la inutilidad de algunos gestos estéticos, o el personaje de Rose Sélavy, en quien el tiempo se da como acontecer de lo inexistente femenino en la masculinidad? ¿No son las construcciones tecnológicas, tan rigurosas como ineficaces, un derroche de energía, un darse del tiempo-acontecimiento de la diferencia *infra-leve*? ¿No pueden ser considerados los juegos de palabras y los *ready-made* como gastos del tiempo-acontecimiento que ha abierto las diferencias en el lenguaje<sup>588</sup>, entre las cosas y el lenguaje, para mostrar su deslizamiento en el tiempo-devenir?

---

<sup>588</sup> Acerca de Raymond Roussel, y que podemos aplicar a Duchamp, escribe Deleuze: "Roussel parte de palabras de doble sentido o de homónimos, y colma la distancia entre esos sentidos por medio de una historia y de objetos, a su vez desdoblados, presentados dos veces; obtiene así un triunfo sobre la homonimia en su propio terreno e inscribe el máximo de diferencia en la repetición como en el espacio abierto en el seno de la palabra. (...) Roussel crea un pos-lenguaje, en el que todo se repite y recomienza, una vez que todo ha sido dicho". DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición. Op. cit.*, p. 51.

## 2.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 2.

Del presente capítulo, en el que hemos abordado el concepto de lo *infra-leve* y sus conexiones con el tiempo de la diferencia, es posible extraer los siguientes puntos fundamentales:

- Lo *infra-leve* es inextensión que sucede entre huecos secundarios virtuales, cuya temporalidad es la del tiempo-acontecimiento que desarticula la identidad. Se da en el instante imposible como ausencia-diferencia. La diferencia entre los objetos del mercado y el objeto duchampiano no se produce en la cronología, sino en lo imposible virtual del tiempo diferencial que suspende los objetos. Al crear otro sentido para estos Duchamp realiza lo imposible: habilita un área virtual (diferencia) en lo pesado de la identidad, invirtiendo de modo alternativo la metafísica de la presencia.

- Lo *infra-leve*, al referirse también a acontecimientos vitales que quedan fuera de cualquier medición científica de la energía, es interpretable como gasto, derroche, regalo, don y carencia de finalidad, como aquello que escapa al círculo del intercambio económico, posibilitando que Duchamp re-piense el instante intersticial abierto en los procesos inútiles de lo cotidiano inclasificables para la presencia.

### 3.

#### DADAÍSMO, LENGUAJE Y TIEMPO.

El uso del lenguaje que lleva a cabo Duchamp merece, por la originalidad, profundidad e inteligencia demostrada, una demora. Este demorarse nos revela a un artista que ha aprendido a revolucionar el uso del pensar más cotidiano. Duchamp juega con el lenguaje, juega el lenguaje. El lenguaje y Duchamp co-juegan entre sí. Pero este jugar no es sólo un distintivo exclusivo del artista. Los usos inhabituales del lenguaje son propios y extensivos a la mayoría de los artistas dadá. Por ello comenzaremos primero por tratar estas creaciones, abordando después el lenguaje y la ironía en Duchamp, cuyo uso llegará a extenderse a la comprensión original del sentido de sus obras.

### 3.1.

#### APROXIMACIÓN AL TIEMPO DEL PRESENTE EN EL LENGUAJE DADÁ.

Podríamos comenzar con un silencio, con una respiración, con un balbuceo, con un tartamudeo. Podríamos callar, respirar, balbucir, tartamudear, toser, estornudar, silbar<sup>589</sup>, llegando a plantear una re-edición de las actividades que los dadaístas llevaron a cabo en sus espectáculos fonéticos. Desde esta perspectiva, podríamos

---

<sup>589</sup> Lo que nos acercaría a los modos de creación de algunos artistas dadá, como manifiesta la siguiente declaración de Jean Arp. Según él, el poema fónico dadaísta: "Sale en línea recta de las entrañas del poeta o de cualquier otro de sus órganos que hayan almacenado reservas (...). Él cacarea, jura, gime, tartamudea, yodlea, como le apetece. Sus poemas son como la naturaleza: hieden, ríen, riman como la Naturaleza". Citado en: BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá. Historia de una subversión*. Ediciones Península, Barcelona, 1996, p. 110.

ser intérpretes de todo verbo y toda acción, ya que todo lo efable y audible podría servir como comienzo incondicional, a partir de la consideración de lo gestual-afirmativo como inicio sin fundamento ni origen que únicamente fuera intensidad<sup>590</sup>. En nuestro hipotético comenzar, también podríamos interrogar sobre el valor de los productos culturales de la tradición, bajo la óptica a-estética del Dadaísmo<sup>591</sup>: ¿consideraríamos más valioso un poema de Goethe que un estornudo o una carcajada?

También podríamos comenzar con el ruido, noción a la que nos iremos aproximando progresivamente y que llega a convertirse en des-territorialización<sup>592</sup> del lenguaje emitido por la boca hasta devenir respiración definitiva.

---

<sup>590</sup> "El sí dadaísta a la realidad y a la realización no se preocupa por la opinión de expertos, conocedores, esnobs y críticos. Se puede entender el dadaísmo como un preludio a una emancipación de diletantes que parte del hecho de que la alegría de una producción es más importante que el resultado obtenido. La potencia es sólo la añadidura de la autenticidad, no cuentan tanto las obras que quedan como los momentos de intensa realización". SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p. 569.

<sup>591</sup> "Allí donde aparecen sólidos "valores", significados superiores o sentidos más profundos, el dadá intenta una perturbación del sentido. El dadá suministra una técnica explícita de la desilusión del sentido y con ello se coloca en un espectro más amplio de *cinismos semánticos* con los que la desmitificación del mundo y de la conciencia metafísica llega a un radical estadio final. El dadaísmo y el positivismo lógico son partes de un proceso que quita el suelo a toda creencia en conceptos generales, a toda clase de fórmulas cósmicas y totalizaciones. Ambos trabajan como la recogida de basuras dentro de la decaída supraestructura ideológica europea. Para los dadaístas (...) empezó así una gran limpieza en la propia cabeza, en el propio pasado". *Ibidem*, pp. 570-571.

<sup>592</sup> "D es el movimiento por el que "se" abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga. (...) ¿Hay una D absoluta, y qué quiere decir "absoluto"? (...) lo absoluto no expresa nada transcendente ni indiferenciado; ni siquiera expresa una cantidad que sobrepasaría cualquier cantidad dada (relativa). Sólo expresa un tipo de movimiento que se distingue cualitativamente del movimiento relativo. Un movimiento es absoluto cuando, cualesquiera que sean su cantidad y su velocidad, relaciona "un" cuerpo considerado como múltiple con un espacio liso que ocupa de manera turbulenta. (...) La D es absoluta, según el primer caso, cada vez que realiza la creación de una nueva tierra, cada vez que conecta las líneas de fuga, las lleva a la potencia de una línea vital abstracta o traza un plan de consistencia. Pues bien, lo que viene a complicarlo todo es que esta D absoluta pasa necesariamente por la relativa, precisamente porque no es transcendente". DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Op. cit.*, pp. 517-519.



Sin embargo, comenzaremos nuestra zona dinámica de pensamiento a partir de un territorio más o menos conocido por todos, y que quizá por ello pueda ser calificado como de máxima dificultad: el lenguaje. Un lenguaje que es todo y nada al mismo tiempo. Pues nada hay más hechizante que el lenguaje, y al mismo tiempo, nada más miserable. Nada hay tan inocente y al mismo tiempo tan generador de violencia.

La dicotomía entre inocencia-violencia del lenguaje fue percibida de inmediato por los miembros de los grupos futurista y dadaísta, pervirtiendo y destruyendo el lenguaje en algunos casos, purificándolo de lo conceptual en otros. Pero existe una gran diferencia entre ambos movimientos y su comprensión del lenguaje. Mientras que en el grupo futurista la destrucción del lenguaje se producía debido a un exceso de voluntad de potencia, mientras disolvían el lenguaje en un exceso energético siendo sólo una herramienta eventual que servía de potenciación creativa<sup>593</sup>, el dadaísmo lo utilizó diferencialmente desde la neutralidad y el nihilismo<sup>594</sup>.

---

<sup>593</sup> Además de los diferentes manifiestos relacionados con el lenguaje, es de especial interés el escrito de Marinetti titulado "La declamazione dinamica e sinottica", ya que se observa, de modo patente, la asociación entre el uso del lenguaje y su consiguiente capacidad potenciadora y energizante: "Oggi voglio liberare gli ambienti intellettuali dalla vecchia declamazione statica pacifista e nostalgica e creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca. Il mio indiscutibile primato mondiale di declamatore di versi liberi e di parole in libertà mi ha permesso di constatare la deficienze della declamazione com'è stata compresa fino ad oggi. Questa declamazione passatista, anche quando è sorretta dai più meravigliosi organi vocali e dai temperamenti più forti, si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze. (...) Ciò che caratterizza il declamatore passatista è l'immobilità delle sue gambe, (...) Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere meno piagnucolosi, più attivi, più ottimisti". MARINETTI, F., T.: "La declamazione dinamica e sinottica", da: CANGIULLO, F.: *Op. cit.*

<sup>594</sup> Todavía es necesario considerar si el debilitamiento de las estructuras fuertes por parte del Dadaísmo puede considerarse como una disposición nihilista frente al mundo. Los pensamientos posibles a

Dadá comprobó con horror durante la Primera Guerra Mundial cómo el lenguaje empleado en los medios de comunicación se convirtió en un instrumento funcional que cumplía las necesidades de información y desinformación ante las masas. Usado por los grandes poderes estatales en guerra como medio de ideologización, se vio por su mero uso comunicativo-ideológico convertido en una red tan vacía y devaluada como perversa<sup>595</sup>: tan pronto servía para persuadir irracionalmente a las masas como para apelar, con el aparente discurso lógico y racional del sentido común, a la legitimidad de la guerra ya desencadenada<sup>596</sup>. Para el hombre dadá la devaluación del lenguaje prevalece en los medios de comunicación, en su uso como emisión de órdenes<sup>597</sup>. Tal y como señala acertadamente Victor Hugo, la prensa en esos años fue vista de modo negativo como "la inmensa y santa locomotora del progreso"<sup>598</sup>. La reacción de Dadá no se hizo esperar: el lenguaje comenzó a ser material ideal que propiciaba la acción nihilista y la ironía, pasando a ser

---

este respecto merecen una multiplicidad de matices y de distinciones, aún por determinar.

<sup>595</sup> En el cuarto piso de la obra *Plasto-dio-dada-drama* de Baader, se llega a afirmar: "La guerra mundial es una guerra de periódicos. En realidad nunca ha existido... es la prensa quien fabrica la guerra. El Superdada pondrá fin a esto". Citado en: SAN MARTÍN, F.J.: "Del flujo a la materialización. Actitudes comportamentales y construcción en las primeras vanguardias", en: VV.AA.: *Actas del Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Op. cit.*, p. 102.

<sup>596</sup> Respecto a los usos nocivos y viciados del lenguaje escribe Hugo Ball en su diario: "La palabra se ha revelado, habitó entre nosotros. / La palabra se ha convertido en mercancía. / A la palabra hay que dejarla tranquila. / La palabra ha perdido cualquier dignidad". BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. Acantilado, Barcelona, 2005, p. 65.

<sup>597</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo*. Editorial Taschen, Colonia, 2004, p. 12.

<sup>598</sup> Benjamin también concebiría la prensa como productora de actualidad: "¿Es la prensa pues un mensajero? No: ella es el acontecimiento. ¿Es la prensa un discurso? No, es la vida. Pues no sólo pretende que los verdaderos acontecimientos sean sus noticias de los acontecimientos, sino que produce esa inquietante identidad que hace que parezca que se relatan las acciones antes de que sean llevadas a cabo, como también produce muchas veces lo que es su propia posibilidad". KRAUS, K.: *In dieser grossen Zeit*, en *Weltgericht*, vol. I, Leipzig, 1919, p. 14. Cit. en: BENJAMIN, W.: *Obras completas*, II, 1, Abada, Madrid, 2007, p. 351.

contra-lenguaje y contra-comunicación que hizo posible un devenir original en sus nuevos usos<sup>599</sup>.

Ya en el Cabaret Voltaire, Hugo Ball se burlaba del lenguaje irónicamente, pues ya no significaba nada, iniciando en sus poemas fónicos la rebelión intra-lingüística a partir del rechazo del vínculo entre la palabra y el concepto por desintegración, abriendo una zona diferencial para la manifestación de la palabra como sonoridad autónoma, a-conceptual y no verbal<sup>600</sup>.



*Hugo Ball en el Cabaret Voltaire*  
(1916)

---

<sup>599</sup> Según Louis Janover: "Rompiendo los tabúes que prohibían atacar la estructura propia del lenguaje y la finalidad de los medios de comunicación utilizados, Dadá hacía posible lo impensable: la apertura de un nuevo campo de creación artística y literaria". Citado en: BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá, historia de una subversión... Op. cit.*, p. 112.

<sup>600</sup> Ball "Reconocía que su punto de partida era Marinetti, cuyas palabras-en-libertad sacaban las palabras del marco de la oración (la imagen del mundo) "y alimentaba los demacrados vocablos de la gran ciudad con luz y aire y les devolvía su calor, su emoción y su tranquila libertad original". GOLDBERG, R.: *Performance Art. Op. cit.*, p. 62.

En su más conocida actuación, vestido con un traje diseñado por Janco<sup>601</sup>, Ball comenzó a recitar ante los presentes de manera solemne<sup>602</sup>:

"Gadji beri bimba glandridi laula lonni  
cadori / gadjama gramma berida bimbala  
glandri galassassa laulitalomini / gadji  
beri bin blassa glassala laula lonni  
cadorsu sassala bin / gadjama tuffm i  
zimzalla binban gligla wowolimai bin beri  
ban / o katalominai rhinozerossola hopsamen  
laulitalomini hoooo / gadjama  
rhinozerossola hopsamen / bluku terullala  
blaulala loooo"<sup>603</sup>.

Con poemas como *gadji beri bimba* se disloca el orden tradicional entre signo y significado y se elide el sentido de lo dicho, además de desvincularlo de la funcionalidad social<sup>604</sup>. Al liberar al lenguaje de toda asociación conceptual, Hugo Ball no sólo se distancia de las palabras

---

<sup>601</sup> El traje estaba formado por tubos de cartón azules, con un sombrero cilíndrico sobre su cabeza. Desprendía destellos tanto azules como dorados.

<sup>602</sup> "Ball inventó una nueva especie de "verso sin palabras" o "poemas de sonidos", en los cuales "el equilibrio de las vocales es estimado y distribuido sólo para el valor del primer verso". Describió el traje que había diseñado para la primera lectura de uno de esos poemas, que realizó el 23 de junio de 1916 en el Cabaret Voltaire, en la anotación de su diario ese mismo día: en la cabeza llevaba "un sombrero de hechicero alto a rayas azules y blancas"; sus piernas estaban cubiertas con tubos de cartón "que me llegaban a las caderas, de modo que yo tenía el aspecto de un obelisco"; y llevaba un enorme cuello de cartón, escarlata el interior y dorado el exterior, que levantaba y bajaba como alas". GOLDBERG, R.: *Performance Art. Op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>603</sup> Poema de Hugo Ball, citado en: ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 12.

<sup>604</sup> Hugo Ball dice al respecto: "El lenguaje social puede ser destruido (...) No puede comunicar las experiencias más profundas (...) Cuando se rompen los contactos, cuando cesa la comunicación, entonces se desarrolla la inmersión en uno mismo, el desprendimiento, la soledad". Citado en: BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá, historia de una subversión. Op. cit.*, p. 107.

como conceptos cargados de pesadez histórico-semántica<sup>605</sup> e histórico-sintáctica, sino que también posibilita una experiencia límite del tiempo diferente a la del pensar-decir habitual. ¿Qué sucede con el tiempo en las acciones-poema de Ball? Si el concepto destina al lenguaje a habitar entre las categorías habituales de espacio y tiempo, el sonido a-conceptual revela una fraternidad con otras alocronías.

Mientras permanecemos inscritos en nuestra cotidianeidad usamos los conceptos, haciendo del lenguaje una herramienta de conocimiento científico-utilitario del mundo. Hablamos desde los conceptos y ponemos en marcha el pensar separador y discriminador<sup>606</sup>. Por ello el lenguaje así pensado representa la solidificación de la comprensión y la pobreza mundana donde lo trans-banal no acontece. Es ese precisamente el modo en que los medios de comunicación piensan-usan el lenguaje, haciendo de su aparecer conspicuo un modo único-correcto de descripción del mundo que, olvidando la auto-devaluación a la que se ha visto sometido, borra en torno a sí las huellas de su crimen<sup>607</sup>.

Pero tanto Ball como los artistas que abren la diferencia entre lenguaje-concepto y sonido-a-concepto marcan una señal en los límites del tiempo. Ahora la habitualidad del tiempo vulgar sufre una disrupción que desvincula el pensar

---

<sup>605</sup> "No quiero palabras que hayan sido inventadas por otros", dice Hugo Ball. Citado en: SCHWITTERS, K.: *Poesía Fonética. Kurt Schwitters*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2001, p. 7. "Es necesario que me desprenda de todo mi respeto por la tradición, la opinión y el juicio. Es necesario que borre el texto trémulo que otros han escrito". BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. Op. cit., p. 80.

<sup>606</sup> Nos referimos aquí a la estética de Schopenhauer, en la que la música, por encima del concepto y de la idea revela, sin un lenguaje-estorbo, la esencia del mundo como voluntad. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Op. cit.

<sup>607</sup> "Con aquellos poemas fónicos pretendíamos renunciar a una lengua devastada e impracticable por el periodismo". Palabras de Hugo Ball citadas en: ELGER, D.: *Dadaísmo*. Op. cit., p. 12.

de la pesadez mundana: la palabra pensada como sonido inscribe plenamente en el presente-ahora al hombre dadá al eliminar toda posible relación con los recuerdos y con la previsión del futuro. Sin embargo, el presente al que nos referimos en el lenguaje-acción no puede ser pensado como fruto del tiempo vulgar o como un punto del corredor abstracto en el que se está, sino como detención instantánea de tiempo. En su olvido deliberado del concepto este detenerse desliga la palabra del curso de la historia y de su consiguiente violencia como presencia, haciendo desembocar al hombre-dadá en un presente que ya no quiere desarrollarse ni acumularse hacia la flecha unidireccional que avanza hacia adelante, sino que gira para posibilitar el tiempo de estas acciones. En palabras de Didi-Huberman, se trata del tiempo de la imagen dialéctica benjaminiano, que habilita la ambigüedad del presente no metafísico no historicista, esto es, el acontecimiento:

"¿En qué la imagen es un *fenómeno originario de la presentación*? En lo que reúne y, por así decirlo, hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. La imagen auténtica será entonces pensada como una *imagen dialéctica*. Benjamin la comprende ante todo según el modo visual y temporal de una *fulguración*: "La imagen dialéctica es una imagen que fulgura", escribe en 1939 en sus fragmentos sobre Baudelaire. (...) Tales son los poderes de la imagen. Tal es, además, su fragilidad

esencial. Poder de *colisión*, donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, "chocados", dice Benjamin, y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas"<sup>608</sup>.

Pensando desde Deleuze, hablaríamos de un hacer balbucir la lengua y del tiempo-devenir del rizoma que emana del balbuceo<sup>609</sup>.

Así pues, mientras que el lenguaje-pensar conceptual arrastraría con él el pasado, entendido como lastre acumulativo que ahoga el comportamiento espontáneo, originario y propio del hombre-dadá, el sonido y su inocencia lo olvidan y enuncian el tiempo del presente no como primacía de un momento de la historia sobre sus precedentes, sino como apertura a otro modo de pensar que, fuera ya del devenir dialéctico de la historia<sup>610</sup>, abre camino sin vínculos con ella. El sonido de estos poemas fonéticos vuela con la misma ligereza que el instante abierto en el tiempo de la a-historia. Desde el sonido sin intencionalidad conceptual, Hugo Ball devuelve a la acción

---

<sup>608</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Op. cit.*, p. 168.

<sup>609</sup> "El proceso de Beckett es el siguiente: se instala en la mitad de la frase, hace crecer la frase por la mitad, añadiendo una partícula tras otra (...) para pilotar un bloque de una única exhalación. El balbuceo creador es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio.(...) Decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores (...) Existen muchas maneras de crecer por en medio, o de balbucir". DELEUZE, G.: *Crítica y clínica. Op. cit.*, p. 155.

<sup>610</sup> Es interesante la definición que de posmodernidad enuncia Robert C. Morgan: "Tengo una frase perfecta para ustedes que creo que describe una definición generalizada de lo que es el posmodernismo: **es la suspensión de la oposición sin resolución**". MORGAN, R.C.: *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires y Robert C. Morgan, Buenos Aires, 2000, p. 88.

del lenguaje su ser acción, símbolo del tiempo- acontecimiento que, por efímeros instantes, acontece y propicia la alocronía.

Pero los dos artistas que más se entregaron a estos experimentos fonéticos fueron Raoul Hausmann y Kurt Schwitters<sup>611</sup>. Hausmann, quien presumía de haber inventado el poema fonético<sup>612</sup> bajo la influencia de las *parole in libertà* de los futuristas llevaba al lenguaje cotidiano a su total desintegración mediante violentos actos de escisión silábica y el descuartizamiento de conceptos, reorganizando después los restos del nuevo lenguaje. Al desvincular el lenguaje de sus funciones comunicativas restituía a los sonidos su propio aparecer autónomo<sup>613</sup>. Combinando la expresión acústica y la imagen gráfica creará zonas donde el ruido, tanto óptico como fonético, abrumará al espectador<sup>614</sup>. El fotomontaje *ABCD*, donde observamos la explosiva combinación de fotografía, materiales de desecho y obra impresa<sup>615</sup> muestra el nuevo estatuto del lenguaje.

---

<sup>611</sup> WALDBERG, P.: *Dadá, la función del rechazo. El surrealismo, la búsqueda del punto supremo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004, p. 29.

<sup>612</sup> "Yo inventé el "poema fonético" en mayo de 1918 y lo hice aparecer en forma de carteles. Recité, tantas veces como me fue posible, mis poemas fonéticos a los que llamaba *automóviles de almas*". Citado en: *Ibidem*, p. 28.

<sup>613</sup> Refiriéndose a las palabras en libertad de los futuristas escribe Hugo Ball: "Son simples carteles con letras; se puede desplegar un poema como si fuera un mapa. La sintaxis se ha sacado de quicio. Las letras están impresas y apenas se pueden reunir de nuevo. Ya no existe el lenguaje, anuncian los astrólogos y mayores literarios; hay que volverlo a encontrar. Disolución hasta lo más profundo del proceso creador". BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. *Op. cit.*, p. 64.

<sup>614</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo*. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>615</sup> *Ibidem*, p. 40.





- Por un lado, el tiempo vulgar de la monotonía, el tiempo de la identidad, de la sucesión lineal, donde todo puede predecirse a través de un sistema incardinado de causas y efectos.

- Y por otro lado el tiempo-devenir, que ha roto el orden ilusorio de los fenómenos, alterados por la agresiva avalancha sensitiva.

El motivo principal de la obra lo constituye la imagen del propio artista, de cuya boca expresivamente abierta emergen las letras impresas "ABCD". El lenguaje, desvinculado ya del utilitarismo ideológico y comunicativo, parece ser lanzado violentamente a la topografía icónica del collage. La palabra impresa, saliendo significativamente de la boca, nos sitúa ante una superficie finísima alejada de toda esencia, haciendo imagen las clarividentes palabras de Tristan Tzara escritas en su *Manifiesto del amor débil y del amor amargo*:

"¿Acaso ya no debe creer uno en las palabras? ¿Desde cuándo expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere? / He aquí el gran secreto: / El pensamiento se hace en la boca"<sup>616</sup>.

Tzara, en su dejarse acallar por el lenguaje, desarrolla su escritura como un proceso de emisión de palabras y no de sentido, sin ninguna preocupación sintáctica o censura

---

<sup>616</sup> TZARA, T.: *Siete manifiestos Dadá*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999, p. 45.

lingüístico-moral<sup>617</sup>. Como en el fotomontaje de Hausmann su discurso horizontal rechaza la identidad entre lenguaje y mundo, lanzando las palabras hacia un tiempo-devenir que no descansa<sup>618</sup>.

Además de ilustrar la desconfianza de Dadá ante un lenguaje comunicativo e ideológico que quiere hacer de su aparecer como pura retórica de guerra el fundamento lógico sobre el que auto-legitimar sus acciones violentas, Tzara expone la diferencia que se abre al re-considerar las palabras no como instrumento que refleja con claridad el mundo, sino como red independiente que escapa a cualquier verificación y adecuación entre sí mismo y la realidad<sup>619</sup>. El lenguaje ya no es entidad incuestionable que garantizara la verdad, sino mera energía y vitalidad. No esconde ningún secreto que indujera a pensar en manifestaciones profundas de verdades efables, en descensos o ascensos hacia un nivel de conocimiento más verdadero (Rorty). En su no identidad con el mundo, las palabras pueden por primera vez deslizarse y emitir desplazamientos en un tiempo-devenir. Vaciadas de la designación, avanzan imparablemente y nos revelan el mundo como un lugar en el que cada cosa pudiera ser plegada y trasladada en la palma de la mano<sup>620</sup>.

---

<sup>617</sup> BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá, historia de una subversión*. Op. cit., p. 109.

<sup>618</sup> Con discurso horizontal nos referimos a anti-esencialismo de R. Rorty, desde el que se pueden leer estas creación dadá, a partir de sus concepciones sobre la horizontalidad y la ironía. CALDER, G: *Rorty*. Alianza editorial, Madrid, 2005.

<sup>619</sup> Respecto a la refutación, por parte de dadá y de Tzara, del platonismo Henri Béhar y Michel Carassou han dicho lo siguiente: "Parece que, en un principio, Tzara quiso destruir todo idealismo. Refutando la concepción platónica de las ideas, de esencia puramente inteligible y eterna, de las cuales las cosas no son sino un débil reflejo, le opondrá la unidad del pensamiento y de la materia". BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá, historia de una subversión*. Op. cit., p. 106.

<sup>620</sup> Dice Ribemont-Dessaigues: "No existe nada más que las palabras (...) No hay pues realidad - salvo esta palabra. El diccionario basta - y sobra". *Ibidem*, p. 107.

Las letras "ABCD" ponen en movimiento ese tiempo-devenir loco, irrefrenable<sup>621</sup>, haciendo a la obra entera explotar en el caos. Sin una lógica que hiciera pensar en un tiempo continuo y lineal aparece una heterogeneidad de elementos: un billete checo, un anuncio que rememora a su amigo Schwitters, recortes de prensa, etc. Entre ellos es observable la palabra "VOCE", "voz" en italiano, desligada de la continuidad lineal propia de la escritura-lectura habitual. Al anularse la identidad entre lenguaje y mundo las secuencias de palabras y letras impresas no pueden sino orbitar en torno al centro des-centrado de la boca de Hausmann, desplazándose dinámicamente por áreas y superficies, recorriendo una y otra vez su topografía, al igual que elementos energizados que se mueven por un impulso de repulsión.

Como señalábamos en párrafos anteriores, Ball y Hausmann no serían los únicos en experimentar con el lenguaje. En Hannover Schwitters también lo hace con el mero sonido de las palabras creando el poema *Ursonate*, obra de cuarenta minutos de duración estructurada en varios movimientos como una sonata clásica, por la que se le considera como el defensor más ferviente de la poesía fonética<sup>622</sup>.

---

<sup>621</sup> Según el propio Hausmann: "Dadá (...) requiere movimiento de continuo. Sólo en el movimiento encuentra la serenidad". Citado en: ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 34.

<sup>622</sup> Según Raoul Hausmann: "Desde Hanóver, Kurt Schwitters se limitó a seguir el camino iniciado por los futuristas, y continuado por los primeros dadaístas; fue sin lugar a dudas, el más ardiente defensor de la poesía fonética y el que logró desarrollar de forma continuada, a lo largo de su vida, el proyecto más ambicioso emprendido por un artista de la vanguardia histórica". SCHWITTERS, K.: *Poesía fonética. Op. cit.*, p. 7.



*Kurt Schwitters recitando poemas fonéticos*  
Ernst Schwitters  
(1944)

Schwitters, con su imponente y dadaísta figura de dos metros se presentaba con toda solemnidad ante el público para recitar sus poemas, haciendo uso, al mostrar los dientes<sup>623</sup>, de su expresividad fisionómica. Sustituía, así, todo frío concepto por la energización de las palabras hechas sonidos puros<sup>624</sup>. Quizá de un modo más intenso<sup>625</sup> que los demás dadaístas abre mediante el *shock* sorpresivo la

<sup>623</sup> La mala dentadura de Schwitters es particularmente expresiva. Quizá él mismo fuera consciente de ello, pues refiriéndose a la biografía de sus padres señala en ambos la característica de tener "mala dentadura". VV.AA.: *Kurt Schwitters*. Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March, Madrid, 1982, (sin paginar).

<sup>624</sup> "Toda palabra es un deseo o una execración. Hay que guardarse de hacer palabras una vez que uno ha conocido el poder de la palabra viva". Así Hugo Ball muestra el concebir el lenguaje como una violencia que es voluntad, querer, expresión, un señalar hacia algo, nociones que pueden aplicarse a Schwitters y a su energía facial. BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>625</sup> "La poesía automática sale en línea recta de las entrañas del poeta o de cualquier otro de sus órganos que ha almacenado reservas. Ni el postillón de Longjumeau, ni el alejandrino, ni la gramática, ni la estética, ni Buda, ni el sexto mandamiento podrían afectarlo". Palabras de Jean Arp citadas en: WALDBERG, P.: *Dadá, la función del rechazo...* *Op. cit.*, pp. 22-23.

experiencia del tiempo hacia otros derroteros. Sus recitaciones conducen de manera súbita hacia un estar en el presente. En Schwitters el decir se convierte casi en un mostrador de carnicería que nos traslada al interior del presente-otro. Del mismo modo que en las experiencias de dolor o placer olvidamos del todo las implicaciones temporales de las palabras<sup>626</sup> porque se crea un horizonte que no ve más allá de su puro existir-ahora, así las fotografías que conservamos de Schwitters recitando sus poemas fonéticos alteran nuestra experiencia del tiempo. Abarcamos el presente como el área de éxtasis del lenguaje-carne ajena al tiempo vulgar y sucesivo, en un presente-otro cuyo lenguaje conoce el tiempo como intensidad. Las fotografías que muestran a Schwitters (que podrían ser consideradas como piezas geniales de lo que denominamos "face art") escinden el lenguaje de los conceptos y lo aproximan a la acción fisiológica ejecutada por órganos o vísceras, donde el tiempo se vive desde la inmediatez del existir en el presente. El tiempo en Schwitters es el presente-otro del carnicero que tritura en cada decir los huesos de los viejos conceptos, devenidos meros esqueletos portantes del inmovilismo ideológico de la burguesía.

La disrupción de la alocronía en el tiempo lineal se producirá también en los llamados poemas simultáneos<sup>627</sup>. En ellos la habitual voz monológica de la escritura-lectura rompe su diacronía abriéndose en la confluencia simultánea

---

<sup>626</sup> Nos referimos con ello a la consideración por parte de Wittgenstein de la experiencia estética como interjeccionismo. WITTGENSTEIN, L.: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

<sup>627</sup> Refiriéndose a los poemas simultáneos escribe Hugo Ball: "Es un recitativo contrapuntístico en el que tres o más voces hablan, cantan, silban o hacen otras cosas por el estilo simultáneamente, de modo que sus coincidencias constituyen en realidad el contenido elegíaco, divertido o extraño de la cuestión". BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. *Op. cit.*, p. 115.

(simultaneidad entendida como sincronía) de las voces plurales que recitan el texto. Tanto la simultaneidad como el ruidismo<sup>628</sup> desarrollados en el Futurismo italiano fueron en Dadá re-propuestos como ruidos correlativos a la acción-movimiento y al existir-energía<sup>629</sup>. Al fundirse y superponerse las voces diferentes en la sincronía se ocasionaba la disolución de la voz-sentido, alterada ahora en un ruido atronador. Del mismo modo que se diferencia el agua que circula por una acequia y el agua que, en su masa amorfa, pierde su ordenamiento para confundirse con lo otro, así el tiempo del presente sale de sus cauces para diluir la metafísica en el poema simultáneo<sup>630</sup>.

## 3.2.

### DUCHAMP Y EL LENGUAJE.

#### LA ANTI-GRAVEDAD DE LA IRONÍA COMO TIEMPO-DEVENIR.

Duchamp, como ya hemos sugerido en el capítulo anterior, también iba a centrar sus intereses conceptuales en la creación ligada a las palabras. Cualquier lector interesado podrá constatar que predomina como sustrato creativo de su obra el lenguaje entendido como juego e ironía. Es fácilmente destacable el

---

<sup>628</sup> Herencia reconocida explícitamente por Richard Huelsenbeck en: HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*. Alikornio Ediciones, Barcelona, 2000, p. 30 y siguientes.

<sup>629</sup> "El movimiento trae convulsión. (...) Cada movimiento naturalmente trae ruido. Mientras que la cifra, y con ello la melodía, son símbolos que presuponen capacidad de abstracción, el ruido remite directamente a la acción. (...) el bruitismo es la vida misma (...) nos ataca, nos persigue y nos destripa". *Ibidem*, p. 31.

<sup>630</sup> «La simultaneidad, por ejemplo, había sido usada por primera vez por Marinetti en un sentido literario, pero Huelsenbeck insistió en su naturaleza abstracta: "La simultaneidad es un concepto", escribió. "Al hacer referencia al acontecimiento de diferentes actos al mismo tiempo, convierte la secuencia de  $a = b = c = d$  en una  $a - b - c - d$ , e intenta transformar el problema de la oreja en un problema de la cara. La simultaneidad está en contra de lo que ha llegado a ser, y a favor de lo que está llegando a ser"». GOLDBERG, R.: *Performance Art*. *Op. cit.*, pp. 66-67.

"origen verbal de su creación pictórica. Su fascinación ante el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos. El juego de palabras es un mecanismo maravilloso porque en una misma frase exaltamos los poderes de significación del lenguaje sólo para, un instante después, abolirlos más completamente. Para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a una misma ley: la meta-ironía es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa"<sup>631</sup>.

Ahora bien: ¿cómo pensar la relación de los lenguajes duchampianos con el tiempo? La profundísima y desconcertante sentencia del filósofo asistemático Georg-Christian Lichtenberg prepara el terreno sobre el que pensaremos el uso del lenguaje en Duchamp. El modo en que Lichtenberg habilita una vía alternativa es más terrible que tranquilizador. Al abrir una puerta desconocida desplaza el suelo bajo nuestros pies, dejándonos suspendidos sobre el vacío. Nos referimos, como no puede ser de otro modo dentro de un contexto ligado a las paradojas del lenguaje, a la conocida invención en la que el lenguaje queda, de modo elegantemente radical, desvinculado de aquello que designa:

"Un cuchillo sin hoja y que ha perdido el mango"<sup>632</sup>.

---

<sup>631</sup> PAZ, O.: *La apariencia desnuda... Op. cit.*, p. 19.

<sup>632</sup> WALDBERG, P.: *Dadá, la función del rechazo... Op. cit.*, p. 11.



Si decimos, junto con Lichtenberg, "un cuchillo sin hoja y que ha perdido el mango"<sup>633</sup>, si suprimimos tanto la hoja del cuchillo como el mango que la sostiene nos encontramos con la nada. El lenguaje ha suprimido las cosas hasta que estas han dejado de ser y han entrado a formar parte de aquello que se da fuera del ser, en el extra-ser deleuziano<sup>634</sup>. Lichtenberg crea el cuchillo del extra-ser, un cuchillo abstracto fuera de lo fáctico, extra-existente que en ningún caso, por su existir desorbitado, podría tocar el mundo. Si la palabra "cuchillo" se adhiere al objeto cortante conocido por todos, en la sentencia de Lichtenberg el lenguaje y el mundo se separan, adquiriendo cada uno una autonomía propia. La ironía viene a detener el proceso de la dialéctica a través de una suspensión (Schlegel) que habilita un tiempo otro<sup>635</sup>.

---

<sup>633</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>634</sup> "Paradoja del absurdo, o de los objetos imposibles. De esta paradoja se desprende aún otra: las proposiciones que designan objetos contradictorios tienen también un sentido. Sin embargo, su designación no puede efectuarse en ningún caso; y no tienen ninguna significación, que definiera el género de posibilidad de una tal efectuación. No tienen significación, es decir, son absurdas. Pero no por ello dejan de tener un sentido, y las nociones de absurdo y de sinsentido no deben confundirse. Y es que los objetos imposibles (...) son objetos "sin patria", en el exterior del ser, pero que tienen una posición precisa y distinta en el exterior: son el "extra-ser", puros acontecimientos ideales inefectuales en un estado de cosas. (...) Si distinguimos dos clases de seres, el ser de lo real como materia de las designaciones, y el ser de lo posible como forma de las significaciones, debemos añadir todavía este extra-ser que define un mínimo común a lo real y a lo posible y a lo imposible. Porque el principio de contradicción se aplica a lo posible y a lo real, pero no a lo imposible: los imposibles son extraexistentes, reducidos a este mínimo, y como tales insisten en la proposición". DELEUZE, G.: *Lógica del Sentido. Op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>635</sup> «"La ironía es la conciencia clara de la movilidad eterna, de un caos que hormiguea hasta el infinito" (Ideas, 69). El hombre, según Schlegel, vive en un mundo de contradicciones inquietantes que intenta organizar y de apresar en su unidad para reducir su angustia existencial. Pero sus tentativas están destinadas al fracaso, porque si el espíritu llega a ser el Absoluto, entonces es incapaz de aprehenderlo (...). La paradoja y la antítesis permiten mantener en movimiento constante la dialéctica de la ironía, esta no se para nunca en su síntesis definitiva, sino que continúa hasta el infinito su movimiento de vaivén entre los opuestos». SCHOENTJES, P.: *La poética de la ironía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp. 90-92.

¿Qué sucede cuando el lenguaje deja de designar el mundo? Las proposiciones no penetran en el mundo-objeto para abordarlo, sino que permanecen libres y fuera de él sin llegar a detenerse sobre las cosas<sup>636</sup>, del mismo modo que el mundo fáctico de los objetos permanece innominado y sin lenguaje<sup>637</sup>. El lenguaje adquiriría una ligereza no fáctica, una vez que se hubiese vaciado del peso de las cosas a las que antes aparecía asociado<sup>638</sup>. Si definimos un objeto, la definición vuela hasta la cosa y se adhiere a ella co-siendo su propia realidad. Pero la invención de Lichtenberg lanza el lenguaje a la cosa y no encuentra su destino esperado. El lenguaje partió hacia su lugar de acogida, pero la cosa que esperaba resultó ser un espejismo, condenando al lenguaje a vagar sobre un mundo que no puede acogerlo. Igual que un pájaro que vuela sobre el mar en un planeta constituido solamente por una superficie acuosa, así el lenguaje se desliza sobre el mundo inapropiado.

---

<sup>636</sup> No podemos hacer otra cosa que citar al Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*: "38. Nombrar aparece como una extraña conexión de una palabra con un objeto. Y una extraña conexión así se produce realmente cuando el filósofo, para poner de manifiesto cuál es la relación entre el nombre y lo nombrado, mira fijamente a un objeto ante sí y a la vez repite innumerables veces un nombre, o también la palabra "esto". Pues los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje *está de fiesta*. Y es precisamente así como puede ocurrirnos que nombrar es un acto mental notable, casi el bautismo de un objeto. O que podemos, como quien dice, dirigir la palabra "esto" hacia el objeto, *abordarle con ella*". Citado en: REGUERA, I.: *Ludwig Wittgenstein*. Editorial Edaf, Madrid, 2002, pp. 293-294.

<sup>637</sup> "El dadá toma una parte de su fuerza impulsora del sentimiento de mirar al mundo de manera irreflexivamente sobria. Uno se hace patéticamente positivista. Se separan sin contemplaciones "los hechos desnudos" de las frases, la mera cultura de la dura realidad". SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica*. *Op. cit.*, p. 566.

<sup>638</sup> Según Ribemont-Dessaignes: "No existe nada más que las palabras - y su definición es inútil, como la definición de lo que existe fuera de nosotros y sólo se traduce con palabras. No hay pues realidad -salvo esta palabra. El diccionario basta - y sobra". Citado en: BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Op. cit.*, p. 107. Tzara "Por lo tanto decide dejarse arrastrar por el torrente verbal, sin preocuparse de la puntuación ni de la sintaxis. El poeta escribe, sin ninguna censura, lo que le pasa por la cabeza o, por decirlo como Tzara, por la boca". *Ibidem*, p. 109.

Es así como Lichtenberg crea el desplazamiento-devenir-tiempo<sup>639</sup>, situando las palabras sobre una superficie-plano que funciona como un imán de repulsión. El lenguaje pasa a ser creador de fuerzas autógenas de repulsión, pues las rugosidades del mundo pesado son contrarias a este tiempo-devenir que se desliza como una seda ausente entre los dedos-mundo.

Sin duda, lo *infra-leve* duchampiano guarda una estrecha relación con el tiempo-devenir iniciado por Lichtenberg. Duchamp empleará el lenguaje atendiendo a las posibilidades abiertas de su utilidad auto-referencial, conceptualizada por él mismo en algunos de sus escritos:

"Todas estas bagatelas, existencia de Dios, ateísmo, determinismo, libre albedrío, sociedades, muerte, etc., son las piezas de un juego de ajedrez llamado lenguaje y sólo son divertidas si uno no se preocupa "en ganar o perder esta partida de ajedrez". Como buen "nominalista", propongo la palabra *patatautologías*"<sup>640</sup>.

Y este uso lo llevará a cabo de dos modos: por un lado, disociará el lenguaje del mundo, dando lugar a un lenguaje-desplazamiento que es el del puro tiempo-devenir; por otro, y con el mundo olvidado ya, creará un atmofonética ligera que flote como un vapor en la constitución de sentidos pluri-direccionales, haciendo posible el acontecimiento-tiempo del sentido no único.

---

<sup>639</sup> DELEUZE, G.: *Lógica del sentido. Op. cit.*

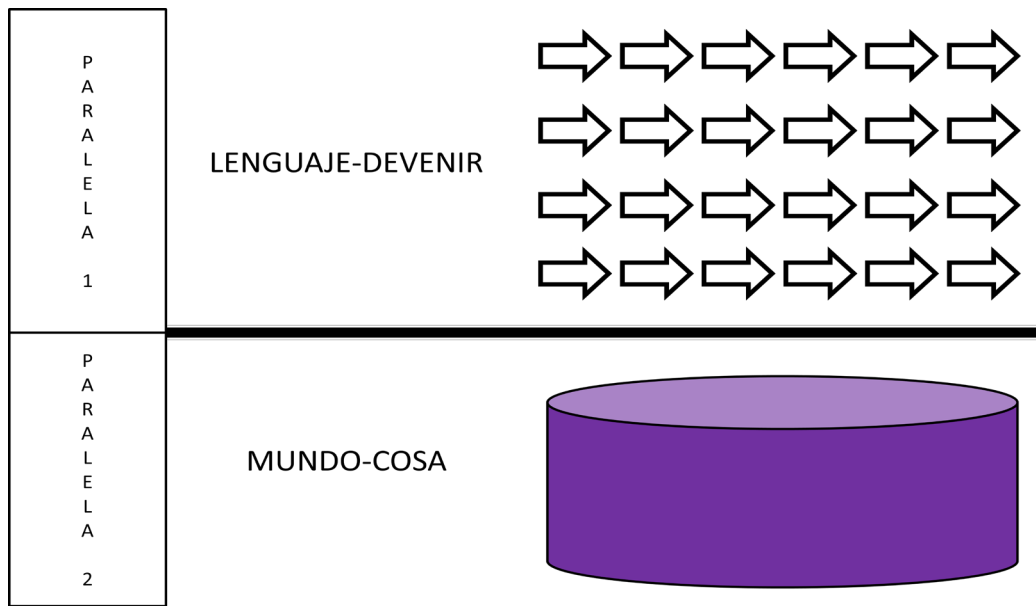
<sup>640</sup> DUCHAMP, M.: *Cartas sobre el arte... Op. cit.*, p. 58.

¿Cómo aparece este tiempo-devenir en los *ready-made* de Duchamp? La primera vez que el interesado en arte contemporáneo conoce las obras de Duchamp percibe que una de sus peculiaridades es la falta de correspondencia entre los títulos de algunas obras y el objeto que con el título se pretende designar. Así sucede en algunos *ready-mades* como *Farmacia* (1914), *En previsión de un brazo partido* (1915), *Underwood, artículo plegable de viaje* (1916), *Fuente* (1917) y *Trampa* (1917)<sup>641</sup>.

Para salvar esta disparidad podríamos aludir a relaciones metafóricas posibles entre la designación del título y algunas cualidades materiales o culturales y simbólicas de los objetos. Sin embargo, con esas alusiones ocultaríamos el problema abierto por el artista, cuando en realidad se trata de acentuarlo y de seguir sus consecuencias hasta que hable la manifestación del tiempo en estos objetos. Así pues, debemos interrogar acerca de lo siguiente: ¿qué sucede en la diferencia insalvable entre lenguaje (título de las obras) y mundo (objetos que designan)? A Duchamp ha dejado de interesarle esta correspondencia entre lenguaje y mundo y, con ello, la adecuación entre nombres-títulos y cosas-objetos. Podemos establecer un esquema aproximativo de lo que afirmamos imaginando dos líneas paralelas: la primera correspondería a los nombres-títulos, que se deslizarían sobre la segunda paralela, correspondiente al mundo-cosa. Ambas líneas, como sucede con las paralelas en la geometría euclidiana, nunca llegarían a encontrarse.

---

<sup>641</sup> Todos ellos aforismos o fragmentos de una ironía que atenta contra los sistemas totalizadores: "Esta filosofía y la teoría estética que conlleva se expresan en Schlegel por medio del género más apropiado para dar cuenta de la contradicción perpetua, el fragmento. Este modo de exposición puede expresar los pensamientos en oposición de manera discontinua y móvil sin exigir conclusiones rígidas". SCHOENTJES, P.: *La poética de la ironía. Op. cit.*, p. 92.



*Esquema conceptual acerca de la falta de correspondencia entre el título-lenguaje (tiempo-devenir) y el mundo-cosa*

Esta falta de coincidencia indica la autonomía y auto-referencialidad de cada ámbito conceptual. En dos líneas paralelas entre sí no se puede *subir* ni *bajar*<sup>642</sup> hacia ninguna parte. En ellas no existe ni el descanso de la confluencia ni la mezcla por un instante de lo que coincide. Así, el nombre-título de los *ready-mades* ya mencionados muestra el lenguaje-desplazamiento en su auto-devenir-tiempo. Pero hemos de profundizar, todavía, en este modo de darse el tiempo-devenir. Duchamp siempre fue consciente, como señala Arturo Schwarz, de lo que venimos señalando:

"Lo stesso artista - come ha sottolineato Arturo Schwarz a proposito del "Grande Vetro" - si dimostra consapevole del peso di questa componente verbale, quando nel 1958, dichiarò: "c'è una tensione tra i

<sup>642</sup> "Ninguna de esas redescripciones "baja más profundo que las demás" a la forma en que las cosas son en sí mismas". CALDER, G: *Rorty. Op. cit.*, p. 44.

miei titoli e i quadri. I titoli non sono i quadri e viceversa, ma lavorano gli uni sugli altri. I titoli aggiungono una nuova dimensione; (...) o, ancor meglio, possono essere paragonati a una vernice finale attraverso la quale il dipinto può essere visto e amplificato"<sup>643</sup>.

Recurramos a algunos ejemplos para clarificar lo señalado. Si miramos el *ready-made* titulado *Fuente* (1917), en lugar de encontrar lo anunciado por el título, observamos un vulgar urinario común.



*Fuente*  
Marcel Duchamp  
(1917)

A Duchamp no le ha interesado la adecuación del nombre a la cosa. ¿No viene a ser la designación de este objeto una ironía? La irónica indiferencia de Duchamp ha separado el lenguaje del mundo. Toda designación se torna indiferente,

---

<sup>643</sup> ZANCHETTI, G.: "Avant dada, dada e surrealismo in Francia", en: VV.AA.: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel'900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART*. Skira, MART, Rovereto, 2007, p. 145.

pues cualquiera de ellas vale lo mismo. Si el urinario-cosa es independiente de su nombre, el título del objeto puede ser sustituido sin más. Si el lenguaje (ligereza) no coincide ni se adecúa con el mundo (pesantez), puede mostrar su flujo de tiempo-devenir generando un sin fin de movimientos que se desplacen a sí mismos como un área gaseosa auto-dirigida que en su volatilidad no toque la gravedad del objeto inmóvil. Según esta interpretación de los *ready-made* acerca de la falta de correspondencia entre título-lenguaje y obra-mundo, cada nueva creación de Duchamp podría abordarse desde un terreno semejante a la filosofía anti-esencialista de Rorty, según el cual:

“El mundo no interviene en nuestras historias. No elige cuál entre las descripciones que hacemos tendrá éxito. Nos acercamos al mundo entre muchos vocabularios o (por utilizar el término de Wittgenstein) juegos de lenguaje, ninguno de los cuales está más cerca o es el más cercano a la forma en la que el mundo de verdad es. (...) Nada del mundo se va a declarar a favor de una de ellas [de una redescipción] como si hubiera un premio que ganar “de la naturaleza de las cosas”, cuando finalmente atinamos con su única descripción verdadera”<sup>644</sup>.

La pretendida adecuación entre título y objeto disolvería el área de ligereza creada y el tiempo-devenir caería, por obra de la gravedad, en el monótono y dogmático esquema de identidad mundo = lenguaje. Aparecería la triste, torpe y

---

<sup>644</sup> CALDER, G.: *Rorty. Op. cit.*, pp. 25-26.

aburrida<sup>645</sup> inmovilidad y manejabilidad de las cosas con su único y respectivo mono-lenguaje<sup>646</sup>. Pero Duchamp no busca que los títulos expresen unas ideas subyacentes, esenciales o interiores de la propia obra, sino que, abandonada la pretensión de mostrar mediante la esencia, da la espalda y titula-nombra a los objetos para propiciar el tiempo-devenir de su frágil contra-esencia<sup>647</sup>. De modo análogo a Rorty, disloca la relación entre título y obra, dando lugar a la apertura de sentidos plurales donde nuestras interpretaciones flotan sobre las cosas en su propio devenir, generando re-descripciones que, lejos de pretender alcanzar una verdad objetiva, enriquecen los modos de aparecer de la comprensión<sup>648</sup>. El lenguaje es en Duchamp re-descripción que avanza en el tiempo-devenir<sup>649</sup>.

---

<sup>645</sup> "Porque cualquier proyecto de "desenmascaramiento" descansa, precisamente sobre las mismas viejas y aburridas metáforas". *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>646</sup> Como citábamos anteriormente: "Esto está conectado con la concepción del nombrar como un proceso oculto, por así decirlo. Nombrar aparece como una *extraña* conexión de una palabra con un objeto. - Y una tal *extraña* conexión tiene realmente lugar cuando el filósofo, para poner de manifiesto cuál es la relación entre el nombre y lo nombrado, mira fijamente a un objeto ante sí y a la vez repite innumerables veces un nombre o también la palabra "esto". Pues los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje *hace fiesta*. Y ahí podemos figurarnos ciertamente que nombrar es algún acto mental notable, casi un bautismo de un objeto. Y podemos también decirle la palabra "esto" al objeto, *dirigirle* la palabra - un extraño uso de esta palabra que probablemente ocurra sólo al filosofar". WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>647</sup> A este respecto, querer expresar o buscar románticamente la esencia de lo que contiene la obra de arte sería como confiar en que la obra "producirá (cualquier día) resultados incontrovertibles acerca de las cuestiones últimas que nos preocupan". CALDER, G.: *Rorty*. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>648</sup> "En lugar de buscar "la forma de hacer innecesarias más re-descripciones encontrando una manera mediante la que reducir todas las re-descripciones posibles a una", de lo que se trata es de que siga la conversación: animar la re-descripción en curso en lugar de encontrar la verdad objetiva". *Ibidem*, p. 44.

<sup>649</sup> "Platón nos invita a distinguir dos dimensiones: 1º) la de las cosas limitadas y medidas, de las dualidades fijas, sean permanentes o temporales, pero suponiendo siempre paradas como reposos, establecimientos de presentes, asignaciones de sujetos: tal sujeto tiene tal grandor, tal pequeñez en tal momento; 2º) y luego, un puro devenir sin medida, verdadero devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil (...)Reconocemos



Existen otros *ready-made* que no guardan una correlación (ni de identidad ni de símbolo) con la cosa-obra designada. Tomemos por ejemplo la obra *Farmacia* (1914) para ejemplificar de nuevo lo ya dicho.



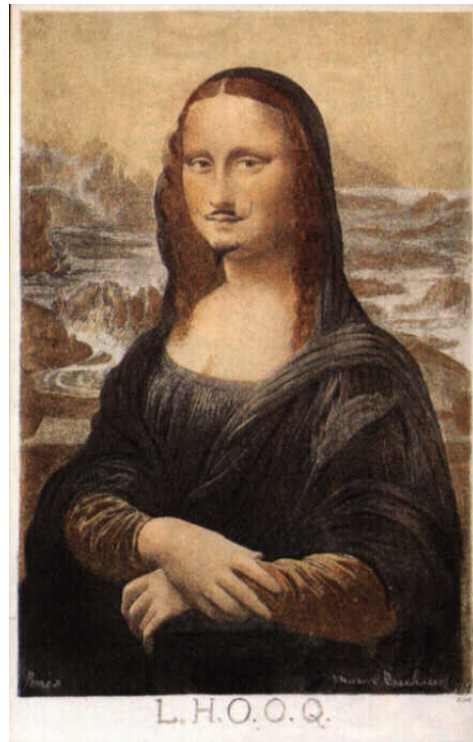
*Farmacia*  
Marcel Duchamp  
(1914)

En ella se desliza el mismo tiempo-devenir. La designación de este paisaje descarrila cualquier conexión posible entre mundo y título-lenguaje, siendo, tal como declaró el

---

esta dualidad platónica (...) es una dualidad (...) subterránea (...) entre lo que recibe la acción de la Idea y lo que se sustrae a esta acción. No es la distinción del Modelo y la copia, sino la de las copias y los simulacros. El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia. (...) Incluso Platón llega a preguntarse si este puro devenir no podría tener una relación muy particular con el lenguaje: este nos parece uno de los sentidos principales del Crátilo. ¿Será esta relación esencial tal vez al lenguaje, como en un "flujo" de palabras, un discurso enloquecido que no cesaría de deslizarse sobre aquello a lo que remite, sin detenerse jamás? O bien, ¿podrían existir dos lenguajes y dos clases de "nombres", unos designando las paradas y descansos que recogen la acción de la Idea, pero expresando los otros los movimientos de los devenires rebeldes?". DELEUZE, G.: *Lógica del sentido. Op. cit.*, pp. 27-28.

mismo Duchamp, pura casualidad<sup>650</sup>, pues no encontramos ninguna relación entre el paisaje y su denominación con el título de *Farmacia*. La adecuación entre título y obra no cae bajo ninguna determinación ni necesidad respecto a su verdad, siendo esta indeterminación la que sustrae hacia atrás el lenguaje, dando lugar a la auto-flotación indeterminada de las palabras y rompiendo las necesidades de las leyes gravitatorias<sup>651</sup>. ¿Y no funciona de modo semejante la ironía y su levedad en *L.H.O.O.Q.*?



*L.H.O.O.Q.*  
Marcel Duchamp  
(1919)

---

<sup>650</sup> "Durante un viaje en tren a Ruán vio algunas luces brillando en la oscuridad de la noche, y eso le dio la idea de recrearlas con los colores "verde y rojo, para que fuera una farmacia"; al día siguiente colocó los puntos con esos colores en un paisaje comercial que encontró por casualidad". RAMIREZ, J.A.: *Duchamp, el amor y la muerte...* *Op. cit.*, p. 212.

<sup>651</sup> "Podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan al ámbito de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un polvillo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos". Nosotros añadimos a esta concepción de Calvino la fuerza subversiva de la ironía. CALVINO, I.: *Seis propuestas para el próximo milenio.* *Op. cit.*, p. 30.

En este *ready-made* de 1919, quizá la obra más célebre y popular de Duchamp, el artista ha pintado con lápiz un bigote y una perilla a la estandarizada y asumida por la cultura de masas imagen de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. El haberla designado con un título diferente al ya conocido desvincula el lenguaje de un acercamiento a la obra misma. El tiempo-devenir vuelve a manifestarse a partir del deslizamiento sobre la superficie no imantada de la esencia.

Pero no es este el único aparecer del tiempo-deslizamiento en la obra. El acrónimo *L.H.O.O.Q.*, que significa "Ella tiene el culo caliente" o "Ella se entrega fácilmente", así como la inscripción a lápiz de un bigote y una perilla sobre la imagen anulan toda posible consideración de la misma a partir de una profundidad, esencia o aura sagrada. Lo que antes fuera esencia aparece como superficie donde el tiempo-devenir vuelve a deslizarse debido a la levedad que sugiere la inadecuación entre el bigote y la mujer. La desaparición de la inviolabilidad de la esencia invita al espectador al acercamiento sexual, en un deslizamiento-otro del tiempo donde, a partir de la mujer (aquello que no tiene ni fondo ni superficie<sup>652</sup>), el mundo anula tanto las esencias como las apariencias, posibilitando un despliegue que flota en su auto-aparición, como una totalidad-mundo-levedad escindida que marcha a la deriva sin ningún punto de referencia, origen o meta.

Pero más allá del tiempo-devenir observable en algunos *ready-mades*, Duchamp va a habilitar otras diferencias en el lenguaje a partir de usos inhabituales. Nos referimos

---

<sup>652</sup> Dice Nietzsche: "La mujer no es ni siquiera superficial". A partir de aquí podemos traza la imagen de la mujer como un símbolo de la abolición del mundo de las esencias y del mundo de las apariencias. Recuérdese *Historia de un error: NIETZSCHE, F.: Crepúsculo de los ídolos*. Op. cit.

al sonido de las palabras, donde efectúa hibridaciones y contaminaciones de sentido que condicionan el darse de la alocronía.

Entre sus múltiples notas dedica un capítulo entero a los juegos de palabras. Si en Lichtenberg el lenguaje quedaba suspendido por sus fuerzas autógenas de repulsión sobre el mundo-pesantez, siendo extraña entidad auto-referente, Duchamp se demorará<sup>653</sup> en esta red de auto-referencialidad. Este detenerse le permite permanecer en un lugar donde transformar y jugar con las palabras, lo que muestra en numerosas creaciones a lo largo de su vida<sup>654</sup>.

Así, jugará con "SILENT et LISTEN" (Silencioso y Escuchar) [nota n° 208]<sup>655</sup> mostrando las posibilidades insospechadas que abren los juegos lingüísticos basados en el contraste entre la coincidencia fonética entre sonidos y la semejanza semántica de las palabras. En la nota número 225<sup>656</sup> es en particular eficaz el juego fonético-semántico entre "La crasse du tympan" (la mugre del tímpano) y "Le Sacre du Printemps" (La Consagración de la Primavera). El doble sentido al que conduce la semejanza fonética toma una dirección evidentemente cómica. El lector puede imaginarse en la presentación de esta pieza musical de Stravinsky rodeado de músicos y especialistas en

---

<sup>653</sup> Respecto a lo dicho es interesante aludir a Saussure: "Saussure "entrecomilló" el aspecto referencial del lenguaje al argumentar que el significado de "cocido" no depende de su relación con los garbanzos y con el caldo, sino de sus relaciones referenciales con otros signos dentro del sistema lingüístico. Busca una palabra que no conoces en un diccionario y verás como disciernes su significado: son otras palabras y conceptos (...) los que (...) definen un nombre dado, en lugar de su relación con un objeto externo al lenguaje". CALDER, G.: *Rorty. Op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>654</sup> Sobre los ejercicios verbales de Duchamp y su categorización véase: DUCHAMP, M.: *Escritos. Op. cit.*, pp. 189-196.

<sup>655</sup> DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, pp. 182-183.

<sup>656</sup> *Ibidem*, pp. 186-187.

musicología, y escuchar atónito y con una cierta mueca de ironía una genial obra titulada "La mugre del tímpano".

En este caso y en la mayoría de los juegos de palabras duchampianos, el lenguaje se ha tomado en su ligereza y vaporosidad fonética para crear la comicidad de un sentido otro. Los entrecruzamientos y las heterogeneidades invalidan la uni-direccionalidad del sentido único de las palabras. La sonoridad ha aligerado la inteligencia para introducir la diferencia de sentidos plurales, o lo que es lo mismo, la levedad *infra-leve* de la sonoridad ha creado una atmo-fonética que se desliza ante la pesantez del mono-sentido. El tiempo-devenir abre en la levedad extraños deslizamientos que se mueven como gases emanados en una ingravidez no esencial, en intersticios eventuales de alternancia y variabilidad del *fono-devenir*.



*Belle Haleine*  
Marcel Duchamp  
(1921)

Podríamos hablar de la levedad eventual de un perfume que, de modo semejante al *ready-made Belle Haleine*<sup>657</sup> (1921), creado por esa misma sonoridad que entrecruza el sentido

---

<sup>657</sup> Frasco de perfume basado en un juego de palabras entre Belle Hélène y Belle Haleine (aliento fresco). RAMÍREZ, J.A.; DADDA, R.: *Duchamp. Op. cit.*, pp. 51-52.

de las palabras, volatiliza el lenguaje en un devenir expansivo que altera el sentido en la diferencia.

### 3.3.

#### EL LENGUAJE COMO TIEMPO DEL PRESENTE DESDE LA CORPORALIDAD DE LOS SERES-RESPIRADORES<sup>658</sup>.

Al margen de lo afirmado en los apartados anteriores, es posible continuar la interpretación sobre tiempo y Dadaísmo realizando un pequeño recorrido filosófico que esclarezca las distinciones entre el lenguaje y el cuerpo. Si en la invención de Lichtenberg que designaba un extra-ser deleuziano el cuchillo había desaparecido, ¿qué permanece entonces? ¿Dónde situarnos cuando el lenguaje crea y destruye la ausencia de mundo? ¿Hacia qué límite debemos dirigirnos para escuchar el silencio de las cosas abandonadas y traicionadas por la palabra?

Si el lenguaje adquiere una autonomía respecto al mundo de las cosas que designa, el mundo también adquirirá una autonomía respecto al lenguaje que lo designaba. Una vez suprimido lo que podríamos calificar de "cuchillo lingüístico", tan sólo resta la corporalidad, el cuerpo, que aparecerá ante nosotros en su desnudez pre-lingüística, en su insistencia y permanencia enfática, como repetición de un comienzo que no se extingue, sino que se da "cada vez", como si su patencia arrasara el lenguaje hasta hacerlo desaparecer y devenir sonido ininteligible y alógico.

---

<sup>658</sup> El lector podrá encontrar una versión ampliada de este capítulo en la siguiente referencia: FERNÁNDEZ, CAMPÓN, M.: "Dadá / Sloterdijk: el ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira". en: *Norba, revista de arte*, n° 30, 2010, pp. 133-152.

En la interpretación del mundo del movimiento Dadá, en la que las cosas deben ser limpiadas de la excesiva contaminación lingüística, el cuerpo adquiere la relevancia propia de aquello en lo que sí es posible permanecer fuera del lenguaje. Por ello, será a partir de la insistencia y la repetición de los cuerpos pre-lingüísticos desde donde partamos como fundamento des-fundamentado para pensar el ruido y el tiempo en las manifestaciones fónicas asociadas a algunos de sus artistas. ¿Qué se es cuando sobreviene el enmudecimiento de la totalidad? ¿Qué puede hacer un cuerpo sin lenguaje, sino simplemente estar? ¿Qué sucede de modo correlativo al darse cada vez el cuerpo sin lenguaje, si no es la respiración? ¿Qué puede hacer el cuerpo, en su devenir pre-lingüístico sino respirar? ¿Qué sucede en la corporalidad de los artistas del movimiento Dadá? O dicho de otro modo: ¿qué podemos hacer cuando no hablamos? ¿No somos, en lo pre-lingüístico, seres respiradores? Y sobre todo: ¿qué temporalidad pone en juego el ser respirador?

Para responder a estos interrogantes debemos señalar un acontecimiento que consideramos, a partir de Sloterdijk, definidor y explicitador del modo de aparecer los usos del lenguaje y el ruido en esta corriente de vanguardia. El contra-acontecimiento más importante, desde el punto de vista de la historia filosófica del espectáculo occidental, se produjo el día 1 de febrero de 1916<sup>659</sup>. Hasta entonces ningún evento histórico había explicitado la crisis de la metafísica (Heidegger, Nietzsche) y del pensamiento occidental de un modo tan históricamente relevante. El 1 de

---

<sup>659</sup> «Un joven poeta alemán, Hugo Ball, quien también era director de teatro, y su esposa, Emma Hennings, música y bailarina, concibieron el proyecto de transformar (...) un café literario que acogiera a la *intelligentsia* en el exilio. Se cerró el trato y el Cabaret Voltaire abrió sus puertas el 1º de febrero de 1916. (...) ¿Cuál fue en su origen el objetivo del Cabaret Voltaire? Ningún otro, si le creemos a Hugo Ball, que el de reunir en ese lugar a "algunos jóvenes deseosos, como él, de afirmar su independencia y también de probarla"». WALDBERG, P.: *Dadá. La función del rechazo...* Op. cit., pp. 18-19.

febrero de 1916, fecha de la inauguración del Cabaret Voltaire en Zúrich, puede calificarse como acontecimiento en el que los presentes en el espacio cerrado del Cabaret Voltaire se olvidan del lenguaje y de su existir como habitar, girándose hacia una dinámica de un venir al mundo<sup>660</sup>, un escuchar-se por primera vez en un evento-destrozo, en un acontecimiento que arrasa el pensamiento y la ideología hasta manifestarse en su inmanencia como un gesto que no puede retornar.

El lenguaje, el día 1 de febrero de 1916, dentro del espacio cerrado del Cabaret Voltaire, queda expuesto a la mera corporalidad del *ser-en-el-mundo* como *ser-respirador*, anunciando de ese modo que es en el cuerpo, en el cuerpo que respira irrebasablemente mucho antes de *instaurar* en el lenguaje su casa del ser<sup>661</sup>, donde se decide la devaluación del pensamiento metafísico-moderno. Desde entonces el cuerpo que respira como *ser-en-el-mundo* no habita el lenguaje como casa del ser, sino que viene al mundo como cotidianeidad desideologizada, manifestándose eventualmente en lo interpretable como animal que respira.

Si el cuerpo permanece en la insistencia de su mera presencia, siendo correlato de la respiración que se da

---

<sup>660</sup> "Cuando están en acción gestos performativos y de sentido experimental, sigue patente -de modo progresivamente acósmico- la tendencia del venir-al-mundo en gestos tonales. Semejante música está en camino de lo informe a lo formal, de lo vacío a lo complejo, del silencio a lo manifiesto. Se arroja, en un mimetismo natal, hacia delante, cara al mundo, a horizontes jamás bloqueados". SLOTERDIJK, P.: *Extrañamiento del mundo. Op. cit.*, p. 295. "Porque, en sentido musical, escuchar siempre quiere decir, o bien adelantarse hacia el mundo, o bien, huir de él. Por eso, en la aproximación a una ontología del oído, surgen de nuevo las preguntas de aquella antigua gnosis que, en la modernidad, sólo se puede manifestar anónimamente. El humano *ser-en-el-mundo* se representa según la comprensión gnóstica como un ser yendo o como un ser viniendo, jamás como un insistir y habitar, por más que Heidegger, en un giro tardío criptoapocalíptico, haya intentado abordar al hombre de nuevo como inquietante ser que habita". *Ibidem*, p. 297.

<sup>661</sup> "El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre". HEIDEGGER, M.: *Carta sobre el Humanismo. Op. cit.*, p. 7.



cada vez y que permite una presentación del cuerpo ajeno al lenguaje, ¿bajo qué condiciones o zonas contextuales la respiración viene a hacerse explícita como "infraestructura" de la voz? ¿Qué sucedió para que, tanto desde el punto de vista del que escucha como del que se hace-oír, comenzara a manifestarse el lenguaje como ruido emitido por un *cuerpo-que-respira*?

La devaluación máxima del lenguaje a partir del cuerpo respirador del artista dadá se presta a ser interpretada a partir de la explicación que el filósofo alemán Peter Sloterdijk enuncia sobre el *ser-en-el-mundo* como *ser-en-el-aire*. En el tercer libro que compone su trilogía *Esferas*, denominado *Esferas III. Espumas. Esferología plural* nos presenta una narración sobre el modelo de guerra *atmoterrorista*. Según Sloterdijk el siglo XX se inicia durante la Primera Guerra Mundial<sup>662</sup>, cuando el 22 de abril de 1915 los ejércitos alemanes del Oeste utilizaron por primera vez gases de cloro contra posiciones franco-canadienses. Desde entonces cambiará la concepción de la guerra tradicional, inaugurándose la guerra atmoterrorista.

---

<sup>662</sup> "El siglo XX se abrió espectacularmente revelador el 22 de abril de 1915 con la primera gran utilización de gases de cloro como medio de combate por un "regimiento de gas" - creado expresamente para ello - de los ejércitos alemanes del Oeste contra posiciones franco-canadienses de infantería en el arco norte de Ieper. Durante las semanas precedentes en ese sector del frente soldados alemanes, sin que el enemigo se diera cuenta, habían instalado en batería al borde de las trincheras alemanas miles de botellas de gas escondidas de tipo desconocido hasta entonces. A las 18 horas en punto pioneros del nuevo regimiento, bajo el mando del coronel Max Peterson, con viento dominante del norte y nordeste, abrieron 1.600 botellas llenas de cloro grandes (40 kg) y 4.130 más pequeñas (20 kg). Mediante ese "escape" de la substancia licuefactada unas 150 toneladas de cloro se desplegaron convertidas en una nube de gas de aproximadamente 6 kilómetros de anchura y 600 a 900 metros de profundidad. (...) Durante un tiempo de exposición prolongado ello produjo daños gravísimos en vías respiratorias y pulmones". SLOTERDIJK, P.: *Esferas III. Op. cit.*, p. 76.



*Los fusilamientos del 3 de mayo*  
Francisco de Goya  
(1814)



*Destacamento de asalto avanza en el gas*  
Otto Dix  
(1924)

Podríamos establecer una comparación entre ambas concepciones de la guerra a través de dos ejemplos plásticos pertenecientes al ámbito de la historia del arte. Nos referimos a las obras *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814) de Francisco de Goya y al grabado *Destacamento de asalto avanza en el gas* (1924) del artista alemán Otto Dix<sup>663</sup>. Si en Goya las tropas francesas focalizaban su

---

<sup>663</sup> Dicha confrontación interpretativa de ambas obras fue ya realizada por nosotros en la siguiente referencia bibliográfica: FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Masao Okabe: un archivo post-militar de velocidades infinitas", en: VV.AA.: *Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de

ataque al cuerpo del enemigo, en Otto Dix el ataque se realiza sobre su medio ambiente<sup>664</sup>. El dominio tecnológico del aire permite conocer que siempre se es un *ser-que-respira*. Mediante el envenenamiento del aire obtenemos la forma post-militar de la guerra contemporánea. Las figuras representadas se protegen utilizando máscaras anti-gas, primer dispositivo eficaz capaz de generar una atmósfera de aire acondicionado que asegura la continuidad de la vida. Aquello que nos era de la máxima confianza, el aire, se presenta como susceptible de ser sospechoso.

---

Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida y Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009, p. 152.

<sup>664</sup> "Se podría llamar la introducción del medio ambiente en la lucha de los adversarios. Desde que hay artillerías pertenece al oficio de los defensores y señores de la guerra el dirigirse al enemigo y sus escudos protectores con tiros inmediatos. Quien pretende eliminar a un contrario según las reglas del arte militar de dar muerte a distancia tiene que establecer, mediante el cañón de una pieza de artillería, una *intentio directa* a su cuerpo e inmovilizar el objeto puesto en el punto de mira por un impacto suficientemente certero. (...) Su manifestación técnico-armamentística es el fusil con bayoneta calada: si por algún motivo fallaba la eliminación (burguesa) del enemigo por disparos a distancia, el fusil siempre ofrecía la posibilidad de regresar al (noble y arcaico) horadamiento directo desde cerca. Se recordará el siglo XX como la época cuya idea decisiva consistió en apuntar no ya al cuerpo de un enemigo sino a su medio ambiente. (...) El terror actual opera más allá del intercambio ingenuo de golpes armados entre tropas regulares. Lo que le importa es la sustitución de las formas clásicas de lucha por atentados a las condiciones medioambientales de vida del enemigo". SLOTERDIJK, P.: *Esferas III...* Op. cit., pp. 79-80.



Diferenciación entre el *ser-para-la-muerte* [Vermeer, *La lechera*, 1660-1661] y el *ser-en-el-aire* [Otto Dix, *Destacamento de asalto avanza en el gas* (detalle), 1924].

Las consecuencias ontológicas no pueden obviarse debido a la novedosa interpretación que Sloterdijk plantea del *ser-en-el-mundo*. Si en la obra *La lechera*, de Vermeer, el personaje femenino reside en espacio en el que lo atmosférico no ha sido aún presentado en su tematización, podemos afirmar que el personaje era un *ser-para-la-muerte* que respiraba, confiado, en su esfera de tranquilidad<sup>665</sup>. Muy al contrario, en la obra de Otto Dix las figuras, tras la tematización de la atmósfera circundante a través del terrorismo, son ahora *seres-en-el-aire* que respiran, desconfiados, mediante una prótesis tecnológico-atmosférica<sup>666</sup>.

<sup>665</sup> "Una mujer vierte leche desde una jarra a otro cacharro, sobre una mesa en la que, ante todo, destaca el pan. (...) el gesto de la mujer es tan medido como concentrada su actitud, ajena, una vez más, al espectador, y lo que llama profundamente la atención es la corpulencia de la figura, lo velado de su mirada y, ante todo, ese tratamiento de la luz que permite crear espacio entre la lechera y la pared del fondo. (...) Los ruidos han desaparecido". BOZAL, V.: *Johannes Vermeer*. Historia 16, Madrid, 1993, pp. 54-55.

<sup>666</sup> "Cuando Heidegger, en 1927, en *Ser y Tiempo*, hablaba con prolijidad ontológica del rasgo existencial del *ser-para-la-muerte*, magistrados y médicos de ejecución norteamericanos ya habían puesto en funcionamiento un aparato que hacía del respirar-para-la-muerte un

La definición de la ingenuidad heideggeriana respecto al habitar bucólico del *ser-en-el-mundo* a partir del *ser-en-el-aire* de Sloterdijk adquirirá en nuestra interpretación otro sentido, pues consideramos que el giro del *ser-para-la-muerte* al *ser-en-el-aire* no sólo tendrá consecuencias para-militares, sino también lingüístico-conceptuales. Y ello a partir del concepto de *Fonotopo*, que Sloterdijk define como una

“campana vocal bajo la que los convivientes se oyen unos a otros, hablan unos con otros, se reparten órdenes unos a otros e inspiran unos a otros”<sup>667</sup>.

Más adelante, el filósofo escribirá:

“Esas islas suenan constantemente a sí mismas, constituyen *soundscares* de carácter peculiar, están llenas del bullicio de vida de sus miembros, de ruidos de trabajo producidos por el manejo de sus útiles y herramientas, de ese murmullo que ha de acompañar a todas nuestras representaciones. Lo más presente es el sonido casi incesante de las voces: de voces infantiles, que se alegran y gimotean, de voces maternas, que amonestan, consuelan, sugieren, de las voces de los hombres cooperantes, que se animan, aconsejan y asimilan, de las voces de los mayores, que dan órdenes,

---

proceso ópticamente controlado. No se trata ya de “avanzar” hacia la muerte propia; ahora se trata de mantener fijo al candidato en la trampa-aire letal”. SLOTERDIJK, P.: *Esferas III... Op. cit.*, p. 100.

<sup>667</sup> *Ibidem*, p. 279.

sentencian, amenazan, se enojan. La isla humana primitiva es una campana psicoacústica envolvente, como una zona comercial animada de música de adviento. Configuran su contexto sonosférico por la presencia de voces y ruidos, con los que el grupo se impregna como unidad autorreceptiva. Hay que permanecer en ella para comprender cómo suena, y permanecer mucho tiempo para asimilarla en la propia existencia como una entonación que se va diluyendo en ella, como un inconsciente sonoro. La isla del ser está siempre emitiendo y recibiendo acústicamente”<sup>668</sup>.

¿Qué puede decirse respecto a la campana vocal de la fonotopía, pensada desde la superficie de inscripción del *ser-en-el-mundo* como ser respirador? Puesto que, como afirmaba Sloterdijk en su obra *Extrañamiento del mundo*, ningún oyente puede permanecer en el límite del medio del sonido sino dentro de este, inmerso en su continuo, y si el medio sonoro exige un *ser-en*<sup>669</sup>, ¿no estamos obligados a pensar que el medio sonoro del *ser-que-habla* y del *ser-que-escucha*, es decir, el medio sonoro del ser dialogante ha quedado devaluado para ser medio sonoro del *ser-que-*

---

<sup>668</sup> *Ibidem*, pp. 290-291.

<sup>669</sup> “Para los pensadores que, por el contrario, quisieran exponer la existencia a partir del hecho de la audición, no podría el alejamiento del sujeto-observador caer en el límite exterior del mundo, porque es característico a la naturaleza de la audición no verificarse de modo diverso al *ser-en-el-sonido*. Ningún oyente puede creer estar en la esquina de lo audible. El oído no conoce ningún enfrente; no se muestra “vista” frontal alguna en el objeto exterior, porque sólo hay “mundo” o “materias” en la medida en que se está en medio del suceso auditivo; también se podría decir: en tanto se está sumergido o inmerso en el espacio auditivo. Por eso, una filosofía de la audición sólo sería posible, desde el principio, como teoría del *ser-en*, como exposición de aquella “intimidad” que se hace globalmente sensible en la vigilia humana”. SLOTERDIJK, P.: *Extrañamiento del mundo. Op. cit.*, p. 287.

respira? La inocencia dialógica en el espacio sonoro no puede continuar desarrollándose en circuitos ideológicos inmunes. ¿Cómo poder hablar con tranquilidad cuando el aire, el aliento, es susceptible de ser extraído?



*Desayuno sobre la hierba*  
Édouard Manet  
(1863)

Imaginemos, por un momento, la obra de Manet *Desayuno sobre la hierba*, realizada en 1863. En la imagen observamos diferentes personajes que se comunican y hablan sobre temas estético-poéticos, configurando una pequeña campana de seres que dialogan. Ahora bien, ante semejante escena podríamos plantearnos lo siguiente: ¿qué sucedería si, una vez abierta la posibilidad de la guerra atmoterrorista, los personajes carecieran de aire? ¿Qué sucedería si ya, después de todo, los contertulios se vieran privados de la facultad natural de respirar?



*Cabaret Voltaire*  
Marcel Janko  
(1916)

Si el siglo XX se inauguraba con el dominio tecnológico del medio ambiente y con el diseño de cápsulas de aire acondicionado, no es extraño que pocos meses después en el Cabaret Voltaire se inaugurara el primer cabaret artístico en el que la atmósfera estaba en peligro. Podríamos definir el espacio de actuaciones del Cabaret Voltaire como el primer centro de arte donde, por primera vez, es posible la ausencia de aire natural y en consecuencia la ausencia de voz y lenguaje. Desde entonces debemos admitir que no puede seguir hablándose del mismo modo. Si toda palabra es el testimonio de la irrebasabilidad de nuestra existencia atmosférica, la vulnerabilidad del lenguaje desde el 22 de abril de 1915 se muestra evidente. No puede, entonces, resultarnos extraño el paso hacia atrás y hacia adentro de Dadá en lo referente al lenguaje, pues toda palabra se fundamenta en el inicial *poder-respirar*, y todo discurso, ya sea político, religioso, moral, académico o artístico, descansa en el animal que respira. Si nuestro ser pre-lingüístico es nuestro *estar-contenidos-en-la-atmósfera*



circundante, el Cabaret Voltaire se muestra como el primer lugar poético-artístico en donde ya no se puede hablar del mismo modo.

El Cabaret Voltaire, después del 22 de abril de 1915, queda definido ontológicamente como un reducido *fonotopo* no dialógico de seres que, interpretativamente antes que nada, emiten los sonidos del respirador. El fonotopo, desde entonces, no es otra cosa que el lugar de la constatación fónica y no lingüística de la tematización de la atmósfera como medio del *ser-que-respira*. Desde entonces, sabemos que el ruido del fonotopo, ya sea en grandes reuniones sociales, en pequeños sectores de hablantes o bien en individuos discretos que susurran, es el ruido del *ser-en* como mero respirador.

La pregunta que ahora debemos plantearnos es la siguiente: si en el Cabaret Voltaire ya no se puede hablar, ¿qué es posible? ¿Cómo se manifiesta la nueva situación de los artistas ante el lenguaje en el Cabaret Voltaire, y en extensión, en todas las manifestaciones anti-arte de los artistas o anti-artistas dadá?

Si el Cabaret Voltaire se mostraba como una *fonotopía* en la que se ha producido el neo-realismo pre-lingüístico del *animal-que-respira*, el núcleo de nuestra interpretación debería funcionar en los artistas que, bien perteneciendo a la filosofía des-ideologizadora de Dadá, o bien cercanos a la devaluación crítica del lenguaje, manifiestan en sus creaciones la tematización de lo atmosférico circundante. A continuación pensaremos las obras de una multiplicidad de artistas, en los que es posible crear zonas de interpretación para el *ser-en-el-mundo* como presentación que viene al *ser-respirador*, comprendiendo a su vez la

inmediatez no dialógica ni representativa del respirar como temporalidad enmarcada en el presente, así como la tentativa de asegurar, mediante el ruido, que existe un espacio-medio atmosférico para respirar.

Comenzaremos nuestro recorrido con una obra que consideramos muy ilustradora de aquello que venimos exponiendo, realizada por Otto Dix en 1924, llamada *Los durmientes de Port Vaux*, perteneciente a la serie *La Guerra* (1924), y que muestra en un detalle un conjunto de soldados muertos tras haber inhalado gases tóxicos<sup>670</sup>.



*Los durmientes de Port Vaux (Detalle)*  
Otto Dix  
(1924)



*Sombra y boca (Detalle)*  
Juan Muñoz  
(1996)

---

<sup>670</sup> "A veces sus muertos son bultos inertes, anónimos, impersonales, como muertos por gas que desgarrar desde dentro los pulmones". BÁEZ MACÍAS, E.: "Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra" en: VV.AA.: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, n° 76, 2000, pp. 242-243.

Si observamos un detalle de la obra, la figura central aparece con la boca entreabierta, manifestando la urgencia de respirar en un ambiente hostil para ello. La postura fisionómica muestra al ser humano como *ser-en-el-aire* dependiente de lo pre-lingüístico. ¿Qué podría decirse aquí, cuando toda superestructura ideológica ha implosionado, cuando la explicitación de la atmósfera ha convertido, sin remedio, al *ser-que-habla* en un *ser-que-respira*, en el límite de un neo-realismo ontológico? La boca abierta no habla. El posible sonido que pudiera emitir es tan sólo el gemido de la imposibilidad de respirar.

Idéntica postura facial podemos encontrar en la inquietante obra de Juan Muñoz *Sombra y boca*, realizada en el año 1996<sup>671</sup>. En este montaje escultórico destaca la figura que aproxima su boca al muro de la sala de exposiciones, moviendo lentamente los labios a través del mecanismo de un motor. La figura parece confundir la respiración con el susurro, en una imagen de máxima discreción lingüístico-sonora. El límite del lenguaje es aquí fragilidad y mudez pre-lingüística. Con Juan Muñoz estamos comprendidos en la sala de exposiciones como público que nada tiene que decir y que, en su discreción, respira casi imperceptiblemente. Los posibles sonidos del respirar configuran una esfera anterior a todo lenguaje y a todo concepto. Aquí queda manifestado de modo patente que cualquier sonido emitido, tenga sentido o no, depende de la inserción en una atmósfera medioambiental propicia para la respiración.

Pero en esta obra de Juan Muñoz no sólo comprobamos la sincronización entre el hablar, emitir sonidos, y respirar:

---

<sup>671</sup> Obra expuesta en la muestra retrospectiva sobre el artista celebrada entre el 22 de abril de 2009 y el 31 de agosto de 2009. Sobre dicha exposición puede consultarse el catálogo: VV.AA.: *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz. Op. cit.*

se muestra de modo clarificador la introducción de la temporalidad en el ámbito de lo pre-lingüístico. Observamos que en cada movimiento del mentón, la atención del espectador se sitúa en el momento presente, al mismo tiempo que la figura, con cada movimiento, genera un área de continua actualidad para sí misma. Si tuviéramos que situar a la figura dentro de un modo temporal, el más adecuado sería el presente, elección no casual, ya que la respiración y la voz son acciones-gestos que se realizan siempre en el ahora. La persistencia de una temporalidad del presente en esta obra es la actualidad continua del respirar, y al mismo tiempo la imposibilidad de continuar y desarrollar un relato, temporalidad que se manifiesta con nitidez, como veremos a continuación, en los ruidos a-conceptuales de algunos artistas pertenecientes al movimiento dadá.

Como decimos, la introducción de la temporalidad y la cotidianeidad en el arte dadaísta se da a partir del presente enfático del artista como *artista-que-respira*. El presente ineludible y la cotidianeidad del *ser-que-respira* hace del lenguaje una eventualidad, una excusa para respirar. No es extraño entonces escuchar al poeta rumano Tristan Tzara decir que

"DADA (...) está (...) decididamente contra el futuro"<sup>672</sup>,

pues no existe fuera de lo conceptual-lingüístico una proyección que no sea aquella del presente. No importa lo

---

<sup>672</sup> "DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: DADA". TZARA, T.: *Siete Manifiestos Dadá*. Op. cit., p. 25.

que se dice, importa que al hablar respiramos. Lo que importa es lo enfatizado por Tzara:

“Nosotros afirmamos la vitalidad de cada instante”<sup>673</sup>.

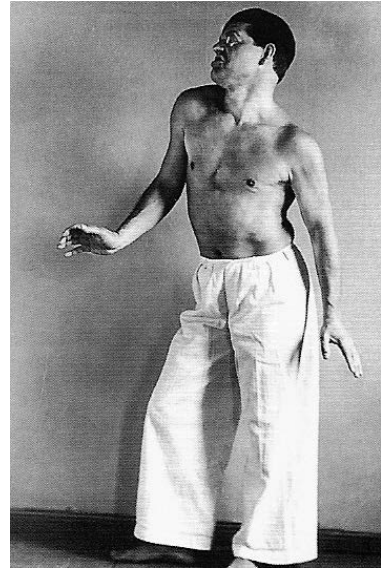
No importa el contenido ni el sentido de lo que se dice, pues el presente más enfático hace desaparecer el lenguaje como mera excusa para respirar. Si los especialistas interpretaban la ruptura del lenguaje en Dadá como ironía respecto al lenguaje de la comunicación y la prensa, nosotros interpretamos el ruido en Dadá como la instauración del respirar que hace suspender la comunicación en el seno fonotópico del presente no metafísico.

Otros artistas podrían ejemplificar aquello que venimos señalando. Es el caso de Hausmann, Ball y Schwitters. Muy ilustrativa se muestra la imagen de Raoul Hausmann adjunta, en la que observamos definitivamente al ser humano como *ser-en-el-aire*, una vez que la atmósfera ha quedado tematizada y una vez que aparece la fisionomía del artista como esfuerzo realizado en la *infraestructura* medioambiental. La imagen muestra una postura facial en la que su boca recita un poema fonético<sup>674</sup>. Si en lugar de escuchar el lenguaje el público asistente optara por concebir al hablante como *ser-que-respira*, tan sólo percibiría una continuidad de ruido.

---

<sup>673</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>674</sup> “En sus poemas fónicos, Hausmann desintegraba el lenguaje, aislaba sílabas sueltas, descuartizaba los conceptos y reordenaba a su gusto los jirones de palabras. De este modo privaba al lenguaje de su función comunicativa; los sonidos recuperaban su autonomía; ya no tenían que transmitir nada, Las secuencias acústicas así creadas ofrecían a los oyentes una nueva experiencia acústica”. ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 40.



*El dadaísta Raoul Hausmann*  
August Sander  
(1928)

Desde este punto de vista es fácil comprender los sonidos emitidos por los artistas dadá, y entre ellos, por Hugo Ball. En una conocida imagen ya aludida aparece vestido con un diseño cubista de Marcel Janko<sup>675</sup>, recitando uno de sus poemas fonéticos, en los que se intercalaban ruidos y sonidos ininteligibles. La devaluación del lenguaje se manifiesta como una ganancia de la respiración donde la voz y el ruido son posibles y donde se comprueba que todavía es posible emitir algún sonido. La asfixia atmosférica generada por el atmo-terrorismo da lugar al ruido corporal pre-lingüístico, a la onomatopeya, a la interjección. Cuando Hugo Ball dice: "Gadji Beri Bimba", no hace otra cosa que instaurar nuevamente el medio para respirar, esto es, un presente de existencia que posibilite la vida. Comprobamos la respiración y comprobamos la existencia y el

---

<sup>675</sup> «Una de las actuaciones de Hugo Ball ejemplifica claramente qué debía esperar el público del Cabaret Voltaire tras las primeras semanas. (...) Hugo Ball se presentaba así ante el público como el gran sacerdote del dadaísmo, y cuando tras una breve pausa comenzó el recital, el asombro de los presentes en la sala fue mutando hacia un airado torrente de protestas. Su actuación había comenzado con el recitado de estas líneas: "Gadji beri bimba"». *Ibidem*, p. 12.

presente. Es lo que señala Benjamin acerca de los ritmos de la narración de Proust:

"El asma entró en su arte, si este no la creó directamente. Su sintaxis imita, con su ritmo, ese miedo a ahogarse. Y su reflexión, que es siempre irónica, y al tiempo filosófica y didáctica, es la respiración con que termina la pesadilla propia del recuerdo"<sup>676</sup>.

Pero quizá el ejemplo más ilustrativo de lo que decimos lo encontremos en esta fotografía de 1944 de Kurt Schwitters<sup>677</sup>, en la que aparece recitando poemas fonéticos en Londres.



*Kurt Schwitters recitando poemas fonéticos*  
Ernst Schwitters  
(1944)

La dentadura dadá del artista funciona como trituradora de todo intento lingüístico-conceptual y sintáctico, mostrando

---

<sup>676</sup> BENJAMIN, W.: "*Hacia la imagen de Proust*", en: *Op. cit.*, p. 329.

<sup>677</sup> "Todos los dadá se entregaron con mayor o menor fortuna a esos experimentos, pero ninguno puso en ellos tanta fe y constancia como Hausmann y su amigo Kurt Schwitters, de Hannover. (...) La Ursonate, la Lautsonate de Schwitters, recitadas en público, tienen la resonancia de un canto salvaje, de un rito de encantamiento o de abracadabras aullados alrededor del círculo mágico". WALDBERG, P.: *Op. cit.*, p. 29.

el ruido-sonido como pura desnudez, más o menos rítmica, del animal-respirador. Se es, junto con Schwitters, a-conceptualismo que respira, animalidad sonora del *ser-en-el-aire* y nivelación del sentido a la corporalidad respiradora. Con Schwitters no somos *seres-en-un-auditorio*, y en consecuencia, tampoco nos encontramos insertos en el fonotopo de la comunicación, sino que acontecemos como animales que comprueban que, antes de la llegada del lenguaje y de sus representaciones del tiempo correlativas, existe el ruido-sonido del *ser-respirador* en el presente.

Los ejemplos anteriores muestran que la neutralidad dadaísta, la aceptación de la contradicción, el ruido y su nihilismo lingüístico son una afirmación contextual de lo meramente atmosférico. No importa lo que se dice, importa que cuando emitimos un sonido, cualquiera que este sea, comprobamos que podemos respirar. Desde esta perspectiva no es extraño que los artistas de esta vanguardia no encontraran jamás un acuerdo sobre el significado de la palabra *dadá*, argumentando en ocasiones que

“*Dadá* no significa nada”<sup>678</sup>,

o que

“la palabra *Dadá* (...) no tiene para nosotros ninguna importancia”.

*Dadá*, a nuestro parecer, es el sonido de la tentativa de *saber-que-se-respira*, es la espontaneidad del gesto cotidiano del respirar. Todo lo que se diga es, desde ahora, un intento por respirar, un comprobar que se respira, en un realismo neumático más allá de toda

---

<sup>678</sup> TZARA, T.: *Op. cit.*, p. 13.



estética, razón o ideología. Desde esta interpretación debemos comprender las palabras de Tzara:

“Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración”<sup>679</sup>

como una suspensión de la dialéctica, como una disolución de la metafísica del progreso que encuentra en el respirar del presente un máximo de realismo neumático al que atenerse.

Tampoco sorprende que Tristan Tzara afirmara que

“el pensamiento se crea en la boca”<sup>680</sup>,

enunciado que puede ser considerado como la máxima devaluación de la metafísica tradicional, que ahora se desvanece en la precariedad del *ser-que-respira*. Si interpretamos el dadaísmo desde su vertiente marxista, entenderíamos la inversión de la metafísica y del pensamiento hacia lo puramente inmediato de la corporalidad. Si, tal como escribía Marx en *La ideología alemana*<sup>681</sup>

---

<sup>679</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>680</sup> “¿Acaso ya no debe creer uno en las palabras? ¿Desde cuándo expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere? He aquí el gran secreto: El pensamiento se hace en la boca”. *Ibidem*, p. 45.

<sup>681</sup> “En contraste directo con la filosofía alemana, que desciende del cielo a la tierra, ascendemos aquí de la tierra al cielo. Dicho de otro modo, no partimos de lo que los hombres dicen, se imaginan y representan, ni de aquello que son, según sus palabras, el pensamiento, la imaginación y la representación de los otros, para llegar a los hombres de carne y hueso; no es así; partimos de los hombres en la actividad real, a partir de su proceso de vida real, mostramos los desarrollos, reflejos y repercusiones ideológicas de este proceso vital. Los fantasmas del cerebro humano son sublimaciones necesarias del proceso material de la vida de los hombres, el cual

"La conciencia no determina la vida, es la vida la que determina la conciencia"

es muy posible encontrar un pensamiento conectado con la anti-metafísica a partir del no-lenguaje del *artista-que-respira*.

Desde este punto de vista no es extraño que uno de los artistas más relevantes del siglo XX, Marcel Duchamp, se autodefiniera con las palabras:

"Soy un respirador"<sup>682</sup>,

alcanzando lo pre-lingüístico su máxima desnudez minimalista. Ni tampoco que capturara *50 cc de aire de París* en 1919<sup>683</sup>, subvirtiendo la obra de arte tradicional

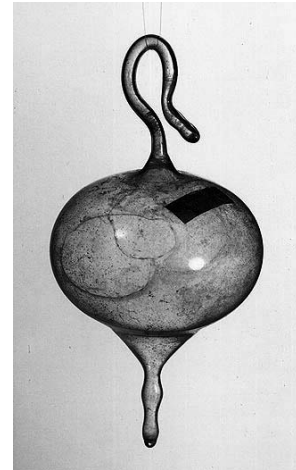
---

puede ser empíricamente constatado y reposa sobre bases materiales. La moral, la religión, la metafísica y toda otra ideología, juntamente con las formas de conciencia correspondientes, pierden con este hecho cualquier apariencia de existencia autónoma. No tienen historia, no tienen desarrollo; son los hombres los que, desarrollando su producción material y sus relaciones materiales, modifican juntamente con su existencia real el propio pensamiento y los productos del propio pensamiento. No es nunca la conciencia lo que determina la vida real, sino que es la vida real aquello que determina la conciencia". MARX, K.: *La ideología alemana*. Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 60.

<sup>682</sup> Citado en: SLOTERDIJK, P.: *Esferas III... Op. cit.*, p. 152. En sus conversaciones con Pierre Cabanne dice Duchamp: "Me habría gustado trabajar, pero había en mí un fondo de pereza tremendo. Me gusta más respirar que trabajar. (...) todos y cada uno de los segundos, todas y cada una de las veces que respiramos son una obra que no está en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral. Es algo parecido a una euforia constante. CABANNE: Eso decía Roché. Su mejor obra ha sido cómo usó usted el tiempo. DUCHAMP: Es cierto. Me parece que es cierto, vamos". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 93.

<sup>683</sup> "Duchamp pasó las navidades en Ruán, junto a su familia. Dos días después, partió camino de Le Havre, dispuesto a embarcar en el vapor *Touraine*, que tenía previsto zarpar la noche del 27 de diciembre. Sin embargo, antes de marcharse se detuvo en una farmacia de la rue Blomet, no muy lejos del apartamento de Gaby Picabia. En aquellos tiempos solían venderse jarabes y sueros envasados en ampollas de vidrio sellados, con unos cuellos de graciosas curvas. Duchamp pidió al farmacéutico que rompiera el sello de una ampolla campaniforme bastante grande (de 14'5 cm de altura), dejara que se perdiera el líquido y la sellara de nuevo. Aquel iba a ser el regalo de Duchamp para Walter y Louise Arensberg. Como tenían de todo, según explicaría

para crear un mero gesto de captación atmosférica en el que el presente absoluto aparece petrificado en la espontaneidad del acto de capturar el aire.



50 cc de Aire de París  
Marcel Duchamp  
(1919)

Pero el hacerse explícito de la respiración no solamente va a influir en la concepción del lenguaje de los dadaístas, también en el espacio. Para comprender lo que decimos es preciso tomar como ejemplo algunos de los fotomontajes realizados por los dadaístas en Alemania desde 1918 hasta 1924<sup>684</sup>. En ellos las *tavole parolibere* futuristas toman un sentido nuevo. El que estos artistas introdujeran recortes de prensa en un espacio bidimensional, grafías, letras y sonidos, incide nuevamente sobre la misma idea<sup>685</sup>. En el

---

más tarde, les llevaba cincuenta centímetros cúbicos de *Air de Paris* [Aire de París]". TOMKINS, C.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 249.

<sup>684</sup> "La invención del fotomontaje por parte de los dadaístas berlineses ha sido reivindicada, por un lado, por Raoul Hausmann y Hannah Höch, y, por otro, por George Grosz y John Heartfield". En Cualquier caso, podemos afirmar junto a Hausmann: "Pero la idea de fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la conjugación de fotografía y el texto impreso que, juntos, se transforman en un filme estático. Habiendo inventado el poema estático, simultáneo y estrictamente fonético, los dadaístas aplicaron los mismos principios a la representación pictórica". ADES, D.: *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 19-24.

<sup>685</sup> "Existe también una estrecha conexión entre el fotomontaje dadaísta y la poesía dadá de, por ejemplo, Hans Arp, Tristan Tzara y Kurt

caso de los fotomontajes no importa aquello que se dice, sino asegurar que existe un espacio atmosférico que transmita el sonido. No importa la comunicación, los artistas dadá no quieren comunicarse, sino cerciorarse de que existe la inmediatez del sonido en el aire. Si la ausencia de aire amenaza con la insonoridad absoluta, el decir algo, el hacer ruido asegura la existencia del artista como *ser-en-un-espacio-atmosférico*.



*La constatación de un espacio para respirar*  
ABCD  
Raoul Hausmann  
(1920)

En el espacio del fotomontaje del *artista-que-respira* no importa ya el mensaje, sino la constatación de la atmósfera, el hacer aparecer la atmósfera<sup>686</sup>. La precariedad

---

Schwitters, una poesía caracterizada por el empleo aleatorio de frases de periódicos, fragmentos de conversación y tópicos descontextualizados, así como de palabras vacías de sus asociaciones normales. En los *collages* y fotomontajes dadaístas, la utilización de fragmentos de texto (normalmente de fuentes preexistentes como fotos y grabados de sus compañeros) es mucho más agresiva que en el cubismo, generando una mezcla que a menudo trata de negar la innegable distinción entre palabra e imagen. Interesan pues la propiedades visuales del texto". *Ibidem*, p. 36.

<sup>686</sup> "El fotomontaje ABCD (1923-1924) es como el canto del cisne de dadá. El propio Hausmann aparece en una fotografía, que utiliza más de una vez en sus fotomontajes, donde declama uno de sus poemas fonéticos

lingüística dadaísta manifiesta creaciones de atmósferas, al mismo tiempo que muestra la amenaza del control tecnológico del aire.

Para terminar nuestro relato sobre el pre-lenguaje de los artistas dadaístas entendidos como animales respiradores debemos trasladarnos a un espacio concebido como invernadero donde la fonotopía se manifiesta en su infraestructura como ruido del *ser-oyente* y del *ser-que-habla* como respirador. Nos referimos a la obra 4'33''<sup>687</sup> de John Cage, que interpretamos como la constatación tranquilizadora de que existe un espacio atmosférico que nos contiene y a través del cual puede escucharse cualquier tipo de sonido<sup>688</sup>. Cage explicita de modo sintomático que el *ser-en* se encuentra circundado por una atmósfera o *fonotopos* omni-abarcante. Cuando hizo subir al escenario a David Tudor el 29 de agosto de 1952, fecha en la que se interpretó por primera vez 4'33'', para sentarse al piano y

---

("ABCD", las primeras letras del alfabeto representan el poema sonoro) y lleva en el ojo una rueda por monóculo". *Ibidem*, p. 36.

<sup>687</sup> "El golpe de gracia final fue el estreno de 4'33'', la conocida como pieza silenciosa, el 29 de agosto, en la localidad de Woodstock, al norte del estado de Nueva York. Cage dijo más tarde que la inspiración para escribir 4'33'' le había llegado después de ver un grupo de lienzos totalmente blancos de Rauschenberg en Black Mountain el año anterior. "La música está quedándose atrás", pensó para sí, al toparse con la obra de Rauschenberg. (...) La partitura original estaba escrita en papel pautado convencional, tempo = 60, en tres movimientos. David Tudor salió al escenario, se sentó al piano, abrió la tapa del piano y no hizo nada, excepto cerrar la tapa y volver a abrirla al principio de cada uno de los posteriores movimientos. La música era el sonido del espacio circundante". ROSS, A.: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 457. "En su famosa pieza 4'33'' se imponía al pianista que permaneciese sentado frente al tablero durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. La idea era que el público percibiese todos los ruidos extraños que llegaban al salón, el latido de su propio torrente sanguíneo, todo lo que podía considerarse la "música" de la pieza". SCHONBERG, H. C.: *Los grandes compositores. (II) De Johann Strauss a los minimalistas*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2004, p. 376.

<sup>688</sup> "Porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente". CAGE, J.: *Silencio*. Árdora Ediciones, Madrid, 2002, pp. 7-8.

abrir y cerrar la tapa al comienzo y al final de cada uno de los tres movimientos de la obra, estaba mostrando que el artista ante todo y el público antes que nada existen en la atmósfera como animales-respiradores. El sonido-ambiente que configura la obra no deja de ser un ruido en un invernadero de seres que respiran.

Si sugeríamos al comienzo del presente escrito iniciar nuestra interpretación basándonos en la emisión de ruidos ajenos al lenguaje comunicativo para acercarnos, lo más posible, al ámbito del pre-lenguaje, debemos ahora plantear una última pregunta: ¿cómo ha sido posible durante el proceso de escritura hablar de lo pre-lingüístico utilizando el lenguaje? En lugar de desarrollar en el lenguaje su des-territorialización hacia el ruido del respirar, tendríamos, del mismo modo que los dadaístas, que haber deconstruido las palabras, la sintaxis, las sílabas, y así establecer una comunidad de *seres-respiradores*. Para ser estrictos, deberíamos, por tanto, hacer desaparecer el lenguaje, hacer devenir al lenguaje ruido, y encerrar, por ejemplo, el presente capítulo en un pequeño ovillo de cuerda [apropiándonos de la acción de Marcel Duchamp llevada a cabo en el *ready-made A bruit secret*, Con un ruido secreto, de 1916]<sup>689</sup> para volver de nuevo hacia un sonido extraño, casi inaudible, en una zona de vacío del pensamiento en la que, después de todo, siempre hemos residido.

---

<sup>689</sup> "Para su cuarto *ready-made* norteamericano, Duchamp contó con la colaboración de Walter Arensberg. Fechado en "Pascua 1916", se trata de un ovillo de cordel de uso doméstico comprimido entre dos láminas cuadradas de latón, sujetas entre sí por cuatro largos tornillos, que se titula *À bruit secret*. Siguiendo las indicaciones de Duchamp, Arensberg aflojó los tornillos e introdujo un objeto de pequeñas dimensiones en el interior del ovillo sin decir a Duchamp de qué se trataba. Y ése es el "*bruit secret*" [ruido secreto] que se escucha cuando se agita el objeto". TOMKINS, C.: *Op. cit.*, p. 181.



*À bruit secret*  
Marcel Duchamp  
(1916)

Pero, ¿es posible encerrar lo infinito en un contenedor que lo albergue? ¿Existe tal receptáculo? ¿Son nuestras manos suficientes para llevar a cabo esta operación? ¿Dónde situar al sujeto finito que encierra el infinito y el azar?

### 3.4.

#### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 3.

Concluimos el presente capítulo, dedicado al Dadaísmo, al lenguaje y al tiempo, enunciando una serie de ideas destacables:

- Ball se distancia de la pesadez histórico-semántica e histórico-sintáctica de los conceptos en sus poemas fonéticos, habilitando la fraternidad con otras alocronías. La ausencia conceptual elimina los recuerdos (pasado) y la previsión (futuro), inscribiéndose en un presente alternativo que detiene la dialéctica histórica y su violencia como presencia.

- Hausmann manifiesta una entropía diseminadora que desarticula los fenómenos, alterados por el tiempo-devenir horizontal al considerar las palabras como red independiente de lo real y como entidades que se deslizan y se desplazan en un tiempo de superficies.

- Schwitters aproxima el lenguaje a la acción fisiológica donde el tiempo se vive desde la inmediatez del presente existente, dando lugar a un presente-otro o existir-ahora de un carnicero de conceptos. La disrupción alocrónica en el tiempo lineal se produce también en sus poemas simultáneos, donde la voz monológica del presente rompe su diacronía metafísica.

- Duchamp crea un extra-ser deleuziano al desvincular lenguaje y mundo. El lenguaje permanece autónomo y se desliza sobre el mundo desplazándose según el tiempo-devenir. De igual modo sucede en los *ready-made*, donde no comparece la sacra monocronía del esencialismo, haciendo emerger un tiempo-devenir sin origen o meta. Además, habilita otras alocronías al demorarse en la autorreferencialidad del lenguaje a partir de coincidencias fonéticas y desemejanzas semánticas que alternan el sentido, lanzando el lenguaje a un tiempo-devenir eventual.

- El cuerpo dadaísta aparece en su desnudez pre-lingüística poniendo en juego la temporalidad del ser respirador, siendo cotidianeidad desideologizada. El Cabaret Voltaire es el primer cabaret artístico definible como un reducido fonotopo no dialógico de seres que constantan de manera fónica, ruidista y no lingüística la atmósfera como medio del *ser-que-respira*. Al constatar mediante el ruido corporal pre-lingüístico que existe un espacio atmosférico circundante, los dadaístas se enmarcan en la temporalidad



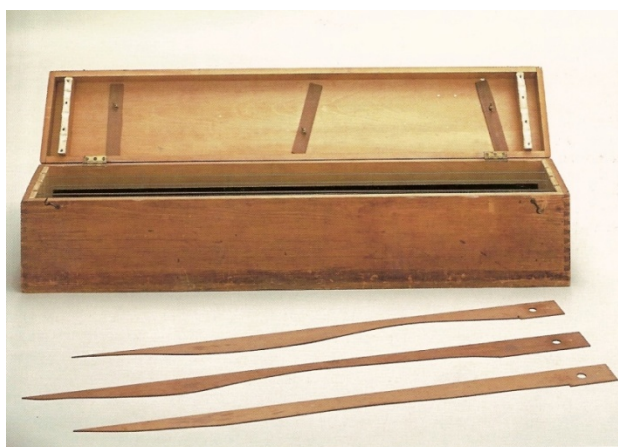
del presente suspendido no metafísico-dialéctico, en la continua actualidad del respirar. El hacerse explícito de la respiración también influye en las concepciones espaciales de algunos fotomontajes: la introducción de grafías y recortes de prensa muestran que no importa aquello que se dice, sino que existe un espacio atmosférico que transmite el sonido.



## 4.

### AZAR Y TIEMPO (ALGUNOS READY-MADE).

Entre 1913 y 1914 Duchamp compone la obra *3 stoppages étalon* (*Tres remiendos estándar*)<sup>690</sup>. La pregunta ahora pertinente no nace tanto de un interrogar por la obra misma como por su creador: ¿dónde ubicar a Duchamp en esta pieza? ¿Qué dice el tiempo sobre el autor?



*3 stoppages étalon* (*Tres remiendos estándar*)  
Marcel Duchamp  
(1913-1914)

---

<sup>690</sup> "CABANNE: Los *Tres paraderos-patrón* consisten en tres placas de cristal, estrechas y alargadas, a las que van pegadas unas tiras de tela que hacen de fondo de tres hilos de coser. El conjunto va metido en una caja de croquet y usted lo definió como "azar en conserva". DUCHAMP: La idea del azar, que estaba muy presente por aquella época en la mente de muchas personas, me llamó también a mí la atención. Lo que se pretendía, sobre todo, era que se olvidase la mano ya que, en el fondo, incluso la propia mano es azar. El puro azar me interesaba como medio de ir en contra de la realidad lógica; poner algo en un lienzo, en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo recto y horizontal de un metro de longitud en un plano horizontal a la de su propia deformación, a su aire. Me hizo gracia. Eso de que me "hiciera gracia" fue siempre lo que me decidía a hacer las cosas, a repetir las tres veces... Para mí es importante el número tres, pero ni mucho menos desde un punto de vista esotérico, sencillamente desde el punto de vista de la numeración; uno, es la unidad; dos, es el doble, la dualidad; y tres, es lo que queda. Una vez que se ha llegado al número tres, se puede llegar también a tres millones, que da lo mismo que tres. Decidí que haría las cosas tres veces para conseguir lo que quería. Mis *Tres paraderos-patrón* vienen de tres experimentos y la forma varía un poco en cada uno de ellos. Conservo la línea y obtengo un metro deformado. Es un metro en conserva, por decirlo de alguna forma, es azar en conserva. Conservar el azar tiene gracia". CABANNE, P.: *Conversaciones...*, *Op. cit.*, pp. 56-57.

El resultado, el objeto<sup>691</sup> que puede observarse en la imagen adjunta, es fruto de la siguiente experiencia: desde un metro de altura Duchamp, con la máxima indiferencia, dejó caer sobre un lienzo pintado de azul Prusia tres hilos de un metro de longitud. Al caer sobre la superficie del lienzo los hilos mantienen su medida original, pero forman trazos diferentes a la línea recta. Duchamp los cubre con barniz y después corta el lienzo, fijando cada tira a una fina lámina de cristal, sin rectificar ni modificar las nuevas formas aleatorias. Cada una de ellas le sirve para construir tres reglas de madera<sup>692</sup>, que serán guardadas en una caja de croquet y que, posteriormente, se usarán como metro y patrón para la creación de otras obras. ¿Dónde ubicar, decíamos antes, la figura del artista creador? ¿Existe una tierra firme sobre la que situarlo, o más bien un abismo sin fondo, un *abgrund* heideggeriano como origen?

*3 stoppages étalon* abre camino hacia la serena belleza del azar. Quizá la obra sea sólo cuestión de apariciones y des-apariciones del creador, un juego de niños que cambian con naturalidad los disfraces de la responsabilidad y la inocencia. O quizá sólo gesto que se muestra y se oculta, conversando con la violencia de la racionalidad determinista o con la paz del abismo-azar.

Pero imaginemos el momento de ese gesto, su radicalidad: Duchamp levanta un metro del suelo los tres hilos. Cuando se dispone a dejarlos caer, sucede, igual que un rapto, la desaparición. Los hilos caen hacia el lienzo pintado de azul Prusia, abandonados a su suerte, sin que nadie se

---

<sup>691</sup> "No es una escultura ni una pintura, sino una caja que contiene una idea, una aplicación de esta idea y la "ley" resultante". MINK, J.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 44.

<sup>80</sup> RAMÍREZ, J.A.; DADDA, R.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 108.

entrometa en su curso, hasta que tocan la superficie y quedan diseminados sobre ella, tomando ligeras formas curvas. No podríamos pensar que cada línea adoptada por los hilos ha sucedido según su modo más propicio, según su mejor y más conveniente disposición sobre el plano. Tampoco nos atreveríamos a señalar las leyes de la gravedad como agentes de la disposición, ni apuntaríamos hacia una interrelación entre la fuerza del aire, el peso de los hilos, la altura u otros condicionantes. Los hilos caen sin un agente que certifique su postura, porque todo agente ha sido elidido del resultado, y toda causa suspendida y ocultada para el efecto. Además, es sabido que Duchamp prefería elegir los objetos desde una total carencia de interés y de gusto estético. Tomaba aquellos que menos importaban dentro del campo visual, apartando la mirada del pensar y del querer, libre de la voluntad<sup>693</sup>, más allá de la actividad y de la pasividad. Si existieran unas causas conjuntas sería demasiado complicado señalar la diferencia de los predominios y subordinaciones entre ellas (Nietzsche<sup>694</sup>).

---

<sup>693</sup> HEIDEGGER, M.: *Serenidad. Op. cit.*, pp. 35-39.

<sup>694</sup> Es interesante aquí citar a Nietzsche: "En todo tiempo se ha creído saber qué es una causa, mas ¿de dónde sacábamos nosotros nuestro saber, o, más exactamente, nuestra creencia de tener ese saber? Del ámbito de los famosos "hechos internos", ninguno de los cuales ha demostrado hasta ahora ser un hecho. Creíamos que, en el acto de la voluntad, nosotros mismos éramos causas (...) Del mismo modo, tampoco se ponía en duda que todos los *antecedentia* [antecedentes] de una acción, sus causas, había que buscarlos en la consciencia (...) Finalmente, ¿quién habría discutido que un pensamiento es causado?, ¿Que el yo causa el pensamiento?... (...)¿Qué se sigue de aquí? ¡No existen en modo alguno causas espirituales! ¡Toda la presunta empiria de las mismas se ha ido al diablo! (...) Nosotros hemos inventado el concepto "finalidad": en la realidad falta la finalidad... Se es necesario, se es un fragmento de fatalidad, se forma parte del todo, se es en el todo, - no hay nada que pueda juzgar, medir, comparar, condenar nuestro ser, pues esto significaría juzgar, medir, comparar, condenar el todo... ¡Pero no hay nada fuera del todo! - Que no se haga ya responsable a nadie, que no sea lícito atribuir el modo de ser a una causa prima, (...) - sólo con esto queda otra vez restablecida la inocencia del devenir..." NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos. Op. cit.*, pp. 63-70.

¿En qué medida aparece y des-aparece Duchamp en 3 *stoppages étalon* como causa generadora-impulsora de la obra? Su aparecer es su desaparecer, pues el sujeto-Duchamp hace y a la vez no hace el objeto<sup>695</sup>. Des-aparece en el gesto primero de la acción: en lugar de abrir camino por el que después se podría transitar, se dedica a borrar todas las diferencias y márgenes de la tierra. El ángulo que antes indicaba el camino a seguir, el mundo de las causas y los efectos, ha sido abierto hasta completar una totalidad de 360°. Desde ese instante, si la totalidad es el camino, Duchamp tiene que caminar sobre el azar, sin dirección ni sentido, en un caminar no predeterminado<sup>696</sup>. ¿Existe un laberinto más complicado que aquel que no tiene reglas? Es lo que Borges relata de modo magistral en *Los dos reyes y los dos laberintos*:

"Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas

---

<sup>695</sup> En este sentido, acerca de la creación del sujeto a través del gesto artístico pero, al mismo tiempo, acerca de la puesta en duda de ese mismo sujeto, es destacable el siguiente fragmento: "La firma atestigua la invención del sujeto moderno. Aún reconociendo esta condición, Mutt no es sino una tomadura de pelo respecto a su persona (...) el nombre del autor sólo se reconoce en las huellas que deja, pero, al ocultarse como Mutt o travestirse como Rrose Sélavy y otros, elude la responsabilidad ante lo ya hecho, lo *ready-made*, renuente a desplegar la autoridad de un creador que se ha convertido en mero *transformador*". MARCHÁN FIZ, S.: "La Fuente y la trasfiguración artística de los objetos", en: *Op. cit.*

<sup>696</sup> Podría definirse el gesto de Duchamp, su caminar no determinado, con el término *destinerrancia* (Derrida), utilizado por Fernando Castro Flórez para definir la pintura de Hilario Bravo: DERRIDA, J.: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Editorial Trotta, Madrid, 2001.

galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso". Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere"<sup>697</sup>.

Duchamp se abandona en el laberinto sin meta<sup>698</sup> del azar. Aparece para soltar los hilos desde un metro de altura y renuncia al predominio del sujeto-artista como causa ejecutora de la acción-obra, nivelando su aparición al discreto anonimato indiferenciador que concede el azar. Su aparición es desaparición.



Puerta de dos hojas / *Wanted \$ 2,000 Reward*  
Marcel Duchamp  
(1913)

Sucede de modo semejante en las dos imágenes adjuntas. Tanto en la puerta de dos hojas como en *Wanted \$ 2,000 Reward* (1913) Duchamp se ausenta de su campo de actividad. La puerta se abre para cerrarse al mismo tiempo y

<sup>697</sup> BORGES, J.L.: *El Aleph*. Unidad Editorial, Madrid, 1999, p. 94.

<sup>698</sup> "El camino de quien teme llegar a la meta trazará fácilmente un laberinto". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*. *Op. cit.*, p. 346.

viceversa, con una bisagra *infra-leve*<sup>699</sup>, en un proceso sincrónico que hace eventual la presencia. En *Wanted \$ 2,000 Reward* juega irónicamente con su desaparición, debilitando su predominio como sujeto-causa de la obra.

Pero volvamos a 3 *stoppages étalon*. Si Duchamp hubiera continuado ejerciendo como artista-ejecutor que impulsara una creación, movimiento o génesis, es probable que hubiera determinado bien las posiciones de los tres hilos en el lienzo. Las curvas hubieran sido prefijadas bajo esquemas previsores. Si así hubiera sido, la obra de Duchamp no se diferenciaría del metro de platino e iridio de la Oficina Internacional de Pesas y Medidas de Sévres<sup>700</sup>. La obra pertenecería al tan criticado por Heidegger pensar calculador:

"El cálculo caracteriza a todo pensar planificador e investigador. (...) El pensamiento calculador corre de una suerte a la siguiente, sin detenerse nunca ni pararse a meditar. El pensar calculador no es un pensar meditativo; no es un pensar que piense en pos del sentido que impera en todo cuanto es"<sup>701</sup>.

Sin embargo, el acontecimiento se da, y lo hace desde el otro lado, en el azar, desvanecida la concepción del

---

<sup>699</sup> "En la bisagra "infraleve" se encuentran sin conflictos las palabras y las imágenes exentas ya de obligaciones evocativas o descriptivas y liberadas del recuerdo, del futuro, de las causas y de los efectos. En ese gozne grandioso, la vida es juego, el silencio, éxtasis participativo de la creación y el deseo, soberano". Así lo afirma Gloria Moure en: DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 11.

<sup>700</sup> MINK, J.: *Duchamp. Op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>701</sup> HEIDEGGER, M.: *Serenidad. Op. cit.*, p. 18.



tiempo como continuo de causas y efectos y diluida la generalización planetaria del metro<sup>702</sup>.

Pero el posicionamiento crítico de Duchamp no se dirige sólo contra el metro que mide distancias, sino fundamentalmente contra la aleatoriedad con la que algo intra-mundano se coloca como causa primera o fundamento del mundo<sup>703</sup>. Tomar el metro como fundamento o causa primera supone negar el tiempo-acontecimiento. Por ello Duchamp apuesta por un azar que solicita otro comienzo, esta vez indeterminado, abismado, eventual. *3 stoppages étalon* es un retorno a lo indeterminado, al tiempo

“del azar divino, sin sujeto, (...) no siendo ni un sujeto legislador antropomórfico, ni nada que se pueda confundir con el campo de lo legislado: sino su otro lado, el lado de su inocencia sin sentido, el que permite que el límite vivo irrumpa súbitamente sin poder ser poseído, indisponible, imprevisible, ingenerable, indeductible, como condición de posibilidad del cosmos vivo en devenir”<sup>704</sup>.

Igual que un ademán de invitación, de simpatía, Duchamp ha debilitado su señorío sobre el mundo. Ahora, desde la inocencia más pequeña de todas, imprime en su hacer un

---

<sup>702</sup> “Yo añadiría que en *Trois stoppages étalon* hay un comentario sutil sobre la inexorabilidad de las leyes geométricas y sobre la fría exactitud de la “pintura de precisión”: el nuevo patrón obliga a que las reglas no tracen líneas rectas, sino curvas”. RAMIREZ, J.A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>703</sup> «¿Y cómo un principio puede ser “algo”? Algo es siempre una determinación, una cosa elegida entre las que hay. (...) Y verdadero principio no debería ser, en todo caso, algo, sino más bien “nada”». LEYTE, A.: *Heidegger. Op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>704</sup> OÑATE Y ZUBÍA, T.; GARCÍA SANTOS, C.: *El nacimiento de la filosofía en Grecia...*, *Op. cit.*, p. 105.

contra-hacer que suaviza las determinaciones y necesidades a las que se ve obligada la obra. Cada forma y metro que el azar ha formado son irrepetibles, únicas y alternativas, fuera de la geometría administrada y del tiempo vacío de los resultados premeditados. No se suceden generalidades bajo los esquemas de un metro universal sino un tiempo inocente del azar y el juego<sup>705</sup> (Aión contra Cronos)<sup>706</sup>.

Aún queda por pensar el tiempo del azar como no repetición en *3 Stoppages étalon*. Mientras que la medida reconocida como universalmente válida del metro da lugar a su reproducción y a su consiguiente repetición *ad infinitum*, las tres medidas creadas al azar se disponen como acontecimientos irrepetibles carentes de estandarización. El tiempo anti-causal del azar predispone para una apertura donde cada nueva medida emerge como aleatoria interpretación, a la vez que denuncia la carencia de fundamento de las convenciones métricas habituales y su uso cotidiano logrado por la mera repetición. Según Octavio Paz:

“Duchamp se propone perder para siempre “la posibilidad de reconocer o identificar dos cosas semejantes”: las únicas leyes que le

---

<sup>705</sup> "Lo en verdad revolucionario no es la propaganda ideológica que aquí y allá nos incita a acciones claramente irrealizables y se deshace a la primera reflexión, al salir del teatro. Lo en verdad revolucionario es la *señal secreta* de lo venidero que se expresa en el gesto de la infancia". BENJAMIN, W.: "Programa de un teatro infantil proletario", en: *Obras completas II, 2*, Abada, Madrid, 2009, p. 386.

<sup>706</sup> Chronos como "tiempo visto desde la muerte y la carencia: la traición, la lucha por la sobrevivencia, la injusticia, el esfuerzo, el movimiento violento o fatigoso, el trabajo, el cansancio, la enfermedad, el dolor (...) [y] el Aión de la acción viva expresiva, la alegría, el juego, el riesgo, y el placer de lo gratuito ligero, inestorbado... en medio de la muerte (...) el fulgor de la eternidad del instante, de la belleza de lo efímero. El temblor de lo eterno en medio del dolor, la enfermedad, el malentendido, la explotación, la injusticia, la miseria y la muerte". OÑATE Y ZUBÍA, T.; GARCÍA SANTOS, C.: *Op. cit.*, p. 105.

interesan son las leyes de excepción, vigentes sólo para un caso y en una sola ocasión”<sup>707</sup>.

El tiempo del azar permite des-semejar lo diferente, pensar cada regla cortada por Duchamp e introducida en la caja de croquet fuera de la identificación con un modelo ideal, universal e intemporal (platónico). Las posibles semejanzas deben ser eliminadas junto con la consiguiente advocación a la repetición y a sus aburridas reinserciones en el tiempo monológico y monótono de la identidad; deben ser miradas desde otra ley que no subsuma el esparcimiento de los hilos al azar en la reorganización que toma como base una causa primera. Las diferencias que el azar ha descubierto en los tres hilos-medidas se muestran incapaces de reabsorberse en lo mismo del metro tradicional<sup>708</sup>.

Y es en esa comprensión de su diferencia donde dialogan el tiempo, el azar y la no repetición. Si el azar ha dispuesto otras medidas diferentes a las de la geometría ya conocida, no quiere decir que esas nuevas medidas y sus posibles sucesiones tengan que disponerse de modo semejante a ellas, pues si la primera medida fue cosa del tiempo irrepitible del azar-diferencia lo mismo deben serlo las restantes. Si se repitieran estas medidas aleatorias de 3 *Stoppages étalon* en otras obras se instauraría otra vez una única medida como modelo y fundamento-causa de las demás, creándose lo semejante y ocultando el tiempo del azar bajo la repetición. Si volvemos a pensar cada metro curvo regido por una especie de fundamentación interna, repetimos otra vez el pensar del tiempo-movimiento (es decir, el tiempo de la monología, de la predeterminación, de la causalidad).

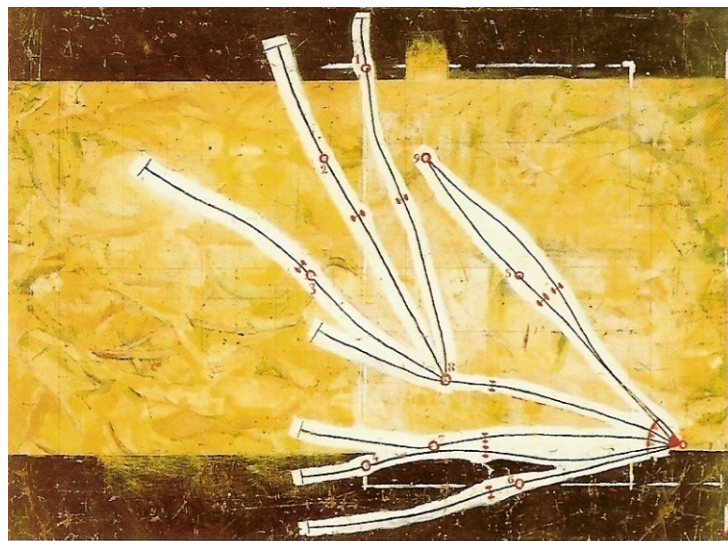
---

<sup>707</sup> PAZ, O.: *La apariencia desnuda... Op. cit.*, p. 28.

<sup>708</sup> DELEUZE, G.: *Lógica del sentido. Op. cit.*, pp. 295 y siguientes.

Pero ¿sucede esto así? ¿Qué ocurriría si la repetición cerrara otra vez el espacio abierto por las diferentes posiciones de los hilos en el lienzo? ¿Fue el establecer unas medidas al azar una simple sustitución que oculta todo modo de darse el tiempo-diferencia? ¿Y si esto sucediera, qué decir entonces de la repetición? ¿Es posible una repetición y una diferencia que posibiliten, a su vez, un tiempo-acontecimiento?

Como ya hemos sugerido en páginas anteriores, Duchamp acuñó estas nuevas medidas y posteriormente las utilizó para trazar esos mismos parámetros aplicados a otras obras. Así, el lienzo *Redes de remiendos estándar* (*Réseaux de stoppages étalon*) de 1914 tendrá como fundamento las tres medidas según el azar.



*Redes de remiendos estándar*  
Marcel Duchamp  
(1914)

Partiendo de las tres reglas anteriormente confeccionadas dibuja con ellas líneas que se ramifican de tres en tres, desde la parte inferior derecha hasta la superior izquierda, planificando el esquema de los nueve tubos

capilares o filamentos unificadores de los moldes masculinos (málicos) que posteriormente aparecerán en el *Gran Vidrio*<sup>709</sup>.



*Moldes málicos para el Gran Vidrio*  
Marcel Duchamp  
(1914-1915)

En las líneas es observable la estrecha relación, incluso la copia, la repetición, de las tres medidas. Volvemos ahora a plantear la pregunta: ¿rompe Duchamp el tiempo-acontecimiento ocasionado por la inocencia del azar cuando repite el metro-modelo creado? Desde nuestro punto de vista, el azar inicial se ha continuado en las obras no tanto como repetición vulgar o como consecución de un modelo, sino como una sobre-inscripción de tiempo. Vistas de este modo, las repeticiones de las tres reglas de 3 *stoppages étalon* romperían la semejanza para afirmarse en su recién actualizado azar<sup>710</sup>. Pero no en la repetición vivida desde la monotonía del tiempo, sino como un abrir camino carente de fundamentación interna y de semejanza, paralelo al azar que denuncia la aleatoriedad del metro

---

<sup>709</sup> FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J.M.: *Duchamp. Op. cit.*, texto que acompaña a la ilustración nº 26.

<sup>710</sup> "La repetición es la muerte de Dadá" dice De Micheli parafraseando a Tzara. Citado en: DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza, Madrid, 2002, p. 143.

tradicional erigido como origen-fundamento de todos sus derivados aburridos.

Las repeticiones de los moldes en *Redes de remiendos estándar* y para los tubos aglutinadores de los moldes masculinos en el *Gran Vidrio* repiten en ausencia de lo repetido. Si por un lado resulta obvio para el pensar de la identidad que Duchamp repite las mismas medidas en obras posteriores, el pensar de las diferencias señala el abismo, aquello que no tiene fondo, como la energía que anula toda posible re-aparición de las reglas, ausentando lo que se repite. La acción, entonces, se presenta como fuerza intensiva, expresiva, desde la que el tiempo monótono de lo repetido se oculta para el lugar otro de la acción. Al repetir, Duchamp no cierra el círculo bajo la fundamentación interna de las semejanzas, sino que devuelve, cada vez y en cada caso, el azar del tiempo en la acción, entendida esta como un ir hacia adelante alternativo y único. Si Duchamp repite lo hace desde la energía que da la diferencia y no desde la pobre carencia de la identidad ni desde la pesadumbre de los recuerdos que inmovilizan el tiempo-acontecimiento. Su repetición es kierkegaardiana, y representa lo joven y ligero que marcha hacia delante. Como afirma Kierkegaard:

“La repetición y el recuerdo son el mismo movimiento, pero en sentidos opuestos; ya que aquello que se recuerda se repite retrocediendo, mientras que la repetición propiamente dicha se recuerda avanzando. Por eso la repetición, si es que ésta es

posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado”<sup>711</sup>.

¿Cómo podría pensarse, entonces, que Duchamp sustituyó en *3 stoppages étalon* una medida impuesta al azar por otra medida cuya imposición ya sabe injusta por infundamentada? Duchamp desfonda esa pretensión repitiendo y sobrevolando con el tiempo-acontecimiento y el azar de las diferencias sobre lo repetido, por encima de las reglas. Por ello afirmamos que con la repetición Duchamp no se olvida del carácter transgresor del tiempo-acontecimiento que introdujo con el azar en las obras, sino que socava una y otra vez la concepción del tiempo como movimiento, esfuerzo, monotonía y permanencia, para obrar desde la irrepetibilidad única, donde la profundidad superficial del instante se afirma sin perder la energía primera de su devenir<sup>712</sup>. La aparente vuelta a una estandarización del metro creado como causa posibilita en la repetición, al mismo tiempo, la acción expresiva y transgresora de la novedad, hermanada con el acontecimiento del tiempo como azar. No se ejecuta ni se instaura otro fundamento, sino que se reactualiza lo invisible del abismo, un abismo que es sinónimo de repetición, pues repetición y abismo son la misma cosa.

---

<sup>711</sup> KIERKEGAARD, S.: *La repetición*, citado en: BALLÓ, J.; PÉREZ, X.: *Yo ya he estado aquí...*, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>712</sup> “Si la repetición es posible, es debido más bien al milagro que a la ley. La repetición está contra la ley: está contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si podemos encontrar la repetición, incluso en la naturaleza, es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja bajo las leyes, y que tal vez sea superior a las leyes. Si la repetición existe, expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un extraordinario contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística”. FOUCAULT, M.; DELEUZE, G.: *Theatrum Philosophicum, seguido de Repetición y diferencia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 52-53.

La inagotabilidad del tiempo-acontecimiento del azar tendrá lugar en otras obras. El *Criadero de polvo* fotografiado por Man Ray en 1923 muestra su aparición bajo uno de los gestos estéticos posiblemente más hermosos del arte del siglo XX. A pesar de ser pensada como acción subordinada a la ejecución del *Gran Vidrio*<sup>713</sup>, el *Criadero de polvo* puede ser considerado como trabajo independiente y autónomo, pues contiene en sí muchos de los rasgos estéticos y comportamentales de Duchamp<sup>714</sup>. Una nota contenida en la *Caja Verde* nos dice lo siguiente:

“Para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 o 4 meses y limpiar bien alrededor de modo que ese polvo sea una especie de color (pastel transparente)”<sup>715</sup>.

Para hacer que el polvo se depositara sobre los tamices<sup>716</sup>, Duchamp colocó la totalidad del *Gran Vidrio* bajo su cama,

---

<sup>713</sup> “Una hermosísima fotografía de Man Ray, tomada antes de que la limpieza del cristal se hubiese terminado testimonia una vez más cómo el Gran Vidrio fue generando otras obras artísticas colaterales”. RAMIREZ, J.A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 105.

<sup>714</sup> “En el *Criadero de polvo* [30] aparecen prácticamente todas las direcciones del trabajo de Duchamp en esta época: en primer lugar, la idea de *pereza* o inactividad: durante seis meses abandona el trabajo sobre el vidrio y deja que el polvo se deposite sobre su superficie. También la idea de *gravedad*, como en 3 *Stoppages étalon*, que conduce al polvo a depositarse sobre el dispositivo soltero; la *pintura*, aludida de forma irónica, ya que parte de ese polvo, mezclado con aglutinante, fue empleada como pigmento para colorear los siete tamices; y por último, con la *fotografía*, ya que la superficie de la obra, como “placa de vidrio”, ha sido expuesta a la intemperie, haciendo que el polvo se deposite de forma semejante a las partículas de luz”. SAN MARTÍN, F.J.: *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 57.

<sup>715</sup> RAMIREZ, J.A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 105.

<sup>716</sup> “Criar polvo en vasos. Polvo de 4 meses, 6 meses para luego encerrarlo ~~en un~~ herméticamente = transparencia. Diferencias - buscar. Para los tamices en el vaso - dejar caer el polvo sobre esa parte, un polvo de 3 ó 4 meses y secar bien alrededor de modo que este polvo ~~for~~ sea una especie de color (pastel transparente). Empleo de mica. Buscar también varias capas de colores transparentes (probablemente con barniz) una encima de otra y todo sobre vidrio.- Mencionar la cualidad



esperando el tiempo adecuado hasta que el polvo acumulado hiciera su aparición.



*Criadero de polvo para el Gran Vidrio*  
Fotografía de Man Ray  
(1920)

Durante los cuatro meses y medio que el vidrio estuvo bajo la cama, Duchamp se dedicó a jugar concienzudamente al ajedrez<sup>717</sup>. Se olvidó del proceso por el que el polvo se depositaba sobre la obra. El olvido oculta el sujeto-artista en la des-aparición, haciendo del azar tiempo pleno e impropio.

Sin embargo, existe una diferencia entre *3 stoppages étalon* y el *Criadero de polvo*. Mientras que en la primera los hilos caían de inmediato sobre las cosas, la caída de

---

de polvo al revés bien sea como nombre del metal u otra cosa". DUCHAMP, M.: *Escritos. Op. cit.*, p. 122.

<sup>717</sup> "Durante cuatro meses y medio, Duchamp trabajó intensamente en torneos de ajedrez, así que simplemente empujó el "Large Glass" debajo de su cama y así se llenó de polvo. Cuando lo sacó después de cuatro meses y medio, vio el polvo, y decidió que utilizaría ese polvo... (...) Esto le encantó a Duchamp, porque uno de los criterios, si es que se puede llamar criterio, del movimiento dadaísta fue todas las operaciones fortuitas de intervención de la naturaleza". MORGAN, R. C.: *Op. cit.*, pp. 64-65.

polvo sobre el Gran Vidrio se *toma-su-tiempo*<sup>718</sup>. Podríamos pensar este comportamiento desde las tres categorías que expone Benjamin en su *Libro de los pasajes*, donde relaciona al sujeto con el tiempo:

"Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. - Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma -en la de la expectativa-: el que aguarda"<sup>719</sup>.

Sin duda, Duchamp se inscribiría en las dos últimas clasificaciones. Pero quizá más clara se muestra la relación con los pensadores definidos por Lyotard, quien apuesta por la improductividad y la paz no finalista del pensar:

"En un universo donde el éxito consiste en ganar tiempo, pensar no tiene más que un solo defecto, pero incorregible: hace perder tiempo"<sup>720</sup>.

Para Lyotard los filósofos están

---

<sup>718</sup> Sobre la paciencia duchampiana, el excedente improductivo y la política del retardo, véase: CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: «El readymade como "sombra-fetiché"»... *Op. cit.*, pp. 53-56.

<sup>719</sup> BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>720</sup> LYOTARD, J.-F.: *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2008, p. 47.

"totalmente desfasados porque tenemos tiempos de trabajo que no pueden guardar relación alguna con los que nos son exigidos por la industria cultural"<sup>721</sup>.

A Duchamp no le importan los ritmos de las ciudades contemporáneas, donde todo sucede a la velocidad intrínseca a los sistema de producción y de presentación. Por eso no le importa la lentitud de la formación de su obra. Podría haber apostado por la lentitud de la que nos habla Kundera:

"¿Por qué habrá desaparecido el placer de la lentitud? Ay, ¿dónde estarán los paseantes de antaño? ¿Dónde están esos héroes holgazanes de las canciones populares, esos vagabundos que vagan de molino en molino y duermen al raso? ¿Habrán desaparecido con los caminos rurales, los prados y los claros, junto con la naturaleza? Un proverbio checo define la dulce ociosidad mediante una metáfora: contemplar las ventanas de Dios. Los que contemplan las ventanas de Dios no se aburren; son felices"<sup>722</sup>.

---

<sup>721</sup> LYOTARD, J.-F.; OÑATE, T.: "La tarea del pensar es pensar. Entrevista con Jean-François Lyotard", en: OÑATE, T.: *Materiales de ontología estética y hermenéutica (Los hijos de Nietzsche en la Postmodernidad I)*. Editorial Dykinson, Madrid, 2009, p. 104. "En el pensamiento se pueden llegar a perder 10 años para llegar a comprender una cosa -y, eso no es mucho, pueden ser 30 años-, o para llegar a decir algo. Esto siempre ha sido así. A pesar de las computadoras, el panorama no cambia. Cambia el cálculo, de acuerdo, eso está muy bien, todas esas pequeñas operaciones... pero eso no es el pensamiento. Y lo mismo está ocurriendo a los artistas". *Ibidem*, p. 103.

<sup>722</sup> KUNDERA, M.: *La lentitud*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999, pp. 11-12.

¿Hay algo que podría importar a Duchamp más que contemplar las ventanas de Dios, la transparencia de su obra, el desvelamiento de lo no generado?

En la formación de cúmulos de polvo Duchamp se *toma-su-tiempo*, acompasándose a los ritmos intrínsecos de la naturaleza. Según Nietzsche:

“La *vida interna* de las diferentes especies (incluida la del hombre) transcurre en un mismo lapso de tiempo astronómico, pero con velocidades específicamente diferentes: y a esto se dirigen las diversas medidas subjetivas básicas del tiempo”<sup>723</sup>.

El tiempo del criadero de polvo transcurre de modo absolutamente otro respecto al tiempo humano y al tiempo de la historia. Duchamp se habría ausentado del tiempo humano<sup>724</sup>, de todo lo que en él supone causalidad, compartimentación de actividades, períodos de trabajo y ocio, de soledad y comunidad, de celebraciones y muertes, situándose en un devenir inhumano amigo, respirando un dar tiempo<sup>725</sup> en un devenir sin conceptos, sin palabras, en el silencio y la intimidad de la espera, en la característica inactividad duchampiana, sobre la que ha señalado Pierre Cabanne:

---

<sup>723</sup> NIETZSCHE, F.: *Los filósofos preplatónicos*. Editorial Trotta, Madrid, 2003, pp. 76-77.

<sup>724</sup> A propósito de la inactividad de Duchamp, escribe Pierre Cabanne: «Se trata de los pocos hombres de quien podamos oír, sin sorpresa ni escándalo: "No hago nada"». CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, pp. 150-151.

<sup>725</sup> En tanto que se ausenta, Duchamp-ausencia posibilita el darse del tiempo como don y como resto. Con estas nociones (don, resto, ausencia) parafraseamos a Derrida: DERRIDA, J.: *Dar el tiempo... Op. cit.*

"No se llamaba a sí mismo "ingeniero del tiempo perdido" por casualidad"<sup>726</sup>.

Duchamp es en el Criadero de polvo el protagonista de *Un hombre que duerme* de George Perec:

"Estás sentado y sólo quieres esperar, esperar solamente hasta que no haya nada más que esperar: que venga la noche, que den las horas, que los días se vayan, que los recuerdos se desdibujen. (...) No querer nada más. Esperar, hasta que no haya nada más que esperar. Holgazanear, dormir. (...) Has de olvidarte de esperar, de emprender, de tener éxito, de perseverar (...). Vives en un paréntesis venturoso, en un vacío lleno de promesas del que no esperas nada. Eres invisible, límpido, transparente. Ya no existes"<sup>727</sup>.

De ahí la apertura a la ausencia de Duchamp: desde lo más lejano, esto es, los pensamientos sobre jugadas de ajedrez, el tiempo acontece como lo más cercano, en la lenta deposición del polvo sobre el cristal. Duchamp no piensa el tiempo como sujeto. Suspendido en la anónima amistad entre azar y abismo, acontece el evento diferencial. De la indiferencia la diferencia, podríamos afirmar; del ocultamiento del artista la venida al mundo del tiempo en la obra.

---

<sup>726</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 161.

<sup>727</sup> PEREC, G.: *Un hombre que duerme*. Editorial Impedimenta, Madrid, 2009, pp. 24-71.

Lo que muestra la foto de Man Ray no proviene de nada. Su grandeza acontece en esa ausencia de procedencia<sup>728</sup>. Aquí nada precede al tiempo del azar. Ni siquiera es acertado designar el *Criadero de polvo* como obra: Duchamp no ha obrado. Es un gesto<sup>729</sup> descuidado, un deceso que se nos escapa en un tiempo no derivado, no apropiado, padre e hijo de un abismo anónimo. Podríamos tirar del hilo del azar esperando encontrar un principio, pero no hallaríamos más que la sombra oscura de aquello que se deshace entre los dedos. Sin principio ni fin, el *Criadero de polvo* siempre pertenece al estado naciente del que nos habla Didi-Hubermann al referirse a la escultura de Penone:

"Pero, qué se entiende por "estado naciente", cuando se trata de obras que han sido llevadas a cabo y que -expuestas ante nosotros- están "terminadas", acabadas, detenidas en suma? (...) la escultura tiende a permanecer abierta y a afirmar más bien la imposibilidad de separación -en la que quiere mantenerse- entre agente, acción y resultado. Cada momento de la obra persiste en los otros, envuelve a los otros, se nutre de los otros"<sup>730</sup>.

Así, observando el *Criadero de polvo* de Duchamp, comprendemos que, en su sabio esperar, atentará

---

<sup>728</sup> "A lo superior no le es lícito provenir de lo inferior, no le es lícito provenir de nada". NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos*. Op. cit., p. 47.

<sup>729</sup> "Un gesto que brota de las profundidades del ser, que no requiere ninguna explicación ni justificación". Para las relaciones entre Dadá y el gesto puede consultarse: BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: Op. cit., pp. 152-157.

<sup>730</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatroediciones, Valladolid, 2009. pp. 45-47.

inocentemente contra las siguientes instancias de la tradición del pensamiento occidental<sup>731</sup>:

- Contra el Sujeto: comprendido este como configuración conceptual útil en el campo de la ciencia-dominación, en el conocer. El gran sujeto de la Modernidad gira hacia una intensidad interpretativa en su manifestarse des-fundamentado.

- Contra la objetualidad: haciendo de algunas de sus obras una virtualidad de no presencia, una intensidad no representativa ni presentativa.

- Contra la presencia: comprendida esta como una grosería en el modo de pensar-conocer-vivir de la Modernidad, como una violencia en el conocer-pensar, como un desasosiego en la disposición ante las cosas que conlleva una excesiva sed de racionalismo, logicismo, intuicionismo y velocidad.

- Contra la causalidad: comprendida como el punto inicial del acontecimiento, ahora definitivamente des-fundamentada, pues no hay, ni nunca ha existido, origen de ningún acaecer.

---

<sup>731</sup> Los siguientes puntos han sido pensados desde el pensamiento de Nietzsche, Heidegger, Vattimo, Deleuze, etc. Podrían servir muy diversas referencias bibliográficas. Sólo indicamos, como simple orientación, algunas de ellas. VATTIMO, G.: *Heidegger. op. cit.* NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo... Op. cit.* HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo. Op. cit.* HEIDEGGER, M.: *Segnavia. op. cit.* DELEUZE, G; GUATTARI, F.: *Op. cit.*

Aquello que nos sitúa ante el abismo de la desaparición posibilita la apertura hacia un tiempo-otro del azar<sup>732</sup>. La inagotabilidad de estas obras, su vida y su tiempo intenso deviene de su improcedencia: el tiempo innato es su aristocrático ~~ser~~.

## 4.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 4.

De este modo concluimos el apartado donde hemos esclarecido las relaciones entre Duchamp y la temporalidad del azar, no sin antes enunciar un conjunto de puntos fundamentales:

- Duchamp es situado por algunas de sus obras (*3 stoppages étalon*) en un pacífico abismo sin fondo que regala un tiempo del azar ajeno a las causas y los efectos. Desde ese abismo critica la negación del tiempo-acontecimiento que instituye un fundamento del mundo, solicitando otro comienzo eventual e inocente propio del tiempo aiónico que permita la diferencia fuera de la monología identitaria del ideal intemporal.

- Cuando Duchamp repite el azar lleva a cabo una sobre-inscripción de tiempo que rompe la semejanza y la fundamentación interna. Duchamp repite en ausencia de lo repetido, desde la energía del abismo que anula la reaparición de las reglas, sin recordar, hacia adelante, socavando una y otra vez el concepto vulgar de tiempo al reactualizar la falta de fundamento y el azar del tiempo-acontecimiento.

---

<sup>732</sup> "El nihilismo acabado, como el *Ab-grund* heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad". VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Op. cit.*, p. 32.



- El tiempo del azar es tiempo inagotable, pleno e inocente. En el *Criadero de polvo* (1923) Duchamp se *toma-su-tiempo*, carga tiempo y lo vuelve a dar en otra forma apostando por la improductividad y el contrafinalismo del pensar. Ausente, se acompasa a los ritmos intrínsecos del mundo, diferentes al tiempo humano e histórico, situándose en la inactividad del respirador y siendo "ingeniero del tiempo perdido". Con ello subvierte algunas instancias de la metafísica occidental: la subjetividad, la objetualidad, la causalidad y la presencia, haciendo de la improcedencia inagotabilidad del tiempo.



## 5.

### EL TIEMPO COMO AUSENCIA Y COMO ACONTECIMIENTO DESDE EL AÚN-NO-SER Y DESDE EL HABER-YA-SIDO.

Hasta el momento hemos pensado el tiempo en las obras de Duchamp desde su modo de darse como tiempo / espacio - movimiento, como acontecimiento y como tiempo-devenir, mostrando con ello una multiplicidad de implicaciones que abrían caminos hacia fenómenos diferentes. Concebimos los modos de darse el tiempo, por tanto, no a partir de diferencias dicotómicas, sino más bien como un esparcimiento de partículas de aquello que podríamos denominar, de manera metafórica y pensando desde Heidegger y Sloterdijk, gas poli-aletheico<sup>733</sup>.

Y en uno de los modos particulares de manifestación eventual del tiempo llegamos al que, quizá, sea el capítulo más interesante sobre Duchamp, constituido por un retorno a las alusiones ya realizadas, pero aún no desarrolladas, al final del primer capítulo.

Si Duchamp manifestaba en la virtualidad de los dispositivos ópticos el límite de la percepción humana, alterando la imagen hasta cambiar su naturaleza temporal desde el presente hasta un *haber-sido* del tiempo, y si en obras como el *Escurrebotellas* o la *Fuente* se mostraba el tiempo-acontecimiento caracterizado por un darse de la imposibilidad de la diferencia, ahora llevaremos a cabo un pensar de ambas modalidades temporales, trazando un recorrido por diferentes obras. Quizá podamos llegar a considerar decisivos, para comenzar este capítulo, algunos

---

<sup>733</sup> HEIDEGGER, M.: "Aletheia (Heráclito, fragmento 16)", en: HEIDEGGER, M.: *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, pp. 191-208. SLOTERDIJK, P.: *Esferas III*. Op. cit.

de los fragmentos que Deleuze dedica al devenir y al tiempo del acontecimiento. Nos referiremos, en concreto, a uno aparecido en su obra *Lógica del sentido*:

«La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y del pasado, de la víspera y del día después (...). El lenguaje es quien fija los límites (...) pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado (...). De ahí los trastocamientos que constituyen las aventuras de Alicia (...) ¿en qué sentido, en qué sentido?, pregunta Alicia, presintiendo que es en los dos sentidos a la vez (...) Trastocamiento de la víspera y el mañana, esquivando siempre el presente: "mermelada ayer y mañana, pero nunca hoy"». <sup>734</sup>

Deleuze nos indica la imposibilidad de presentación del presente. Del mismo modo que en la pintura de Giorgio de Chirico, acerca de la cual demostrábamos su relación con temporalidades que habían desplazado el presente y la presencia, en Duchamp acontecerá, quizá de modo mucho más claro, esta paradójica suspensión del presente. Comenzaremos nuestro análisis por aquellos trabajos duchampianos en donde el tiempo viene a manifestarse en la elasticidad del *aún-no-ser*.

---

<sup>734</sup> DELEUZE, G.: *Lógica del sentido. Op. cit.*, pp. 28-29.

## 5.1.

### DUCHAMP Y EL DESPLAZAMIENTO DEL PRESENTE: EL AÚN-NO-SER.

Serán los *ready-mades* realizados entre 1915 y 1916 las obras que más claramente muestren el acontecimiento del tiempo del *aún-no-ser*. Corresponden a los trabajos que mostramos en el siguiente esquema.



*Esquema conceptual: ready-mades y tiempo del aún-no-ser.*

Pero, en lugar de agrupar las tres piezas bajo un único concepto de tiempo es necesario desarrollar un análisis pormenorizado e individualizado de las mismas. Ello permitirá establecer diferentes matices y variantes que abran posibles futuras investigaciones acerca de la temática que nos ocupa.

Para comenzar, tomemos un *ready-made* de 1915 denominado *En previsión de un brazo partido*. Se trata de un útil que cumple la función de pala de nieve<sup>735</sup>. Lo cóscico<sup>736</sup> del objeto, es decir, su materialidad, dimensión y peso aparece ante nosotros de modo indiscutible. Difícilmente podríamos afirmar que, ante la presentación conspicua de lo que vemos existiera una relación con lo deslizante, irregular y aéreo de la virtualidad. Muy al contrario, vemos que la pala de nieve está ahí, *ante-los-ojos*<sup>737</sup> (Heidegger) entre los otros objetos del mundo, siempre y en todo momento manifestándose "ahora" como una presencia patente<sup>738</sup>.

---

<sup>735</sup> "El primer *ready-made* que concibió poco después de llegar a Nueva York, en 1915. Se trata de un sencillo utensilio para quitar nieve que debió sorprenderle, pues tales modelos de pala eran desconocidos en París". RAMIREZ, J. A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 37.

<sup>736</sup> HEIDEGGER, M.: "El origen de la obra de arte", en: *Op. cit.*

<sup>737</sup> "Los objetos surrealistas son inútiles. Dejan de ser "objetos-a-la-mano" para poder ser "objetos estéticos"; puestos a la visión, objetos-para-el-ojo. (...) Es entonces cuando el objeto se nos revela como mera cosa". PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario... Op. cit.*, p. 161.

<sup>738</sup> «El surrealismo pone en acción toda una serie de recursos y estrategias tendentes a la "puesta en la presencia", tendentes a *hacer presentes* los objetos (a que se *aparezcan*). (...) En la coherencia ontológica de la presencia, la acción surrealista destina sus esfuerzos a la *mostración de los objetos*. Los hábitos de la rutina y el sentido común reducen el objeto a su uso y a la simplificación de su significado: los objetos sólo se hacen ver, sólo reclaman la atención espectadora (estética) cuando son inutilizados por una avería. Es entonces cuando se evidencian como "cosas"». *Ibidem*, pp. 74-86.



*En previsión de un brazo partido*  
Marcel Duchamp  
(1915)

Fortaleza, materialidad, definición y claridad: son posibles emanaciones del modo de estar de esa pala de nieve ante nosotros. Incluso aquello alterado en otros *ready-made*, esto es, su posible carácter funcional, continúa todavía intacto. La disposición de los elementos que lo constituyen afirma una y otra vez su completitud como útil que podría ser usado *ahora*. El objeto cumple, a cada instante, su reafirmación como existente en todas sus facetas, por lo que viene a mostrarse como unidad compacta y cerrada de un existir indudable. Y es esta unidad la que se anticipa a nosotros como una esfera que corrobora su compacidad enfática, su estar siempre sin fisuras, aperturas u oquedades. La pala de nieve duchampiana, este objeto hinchado de presencia, coincide exactamente con la definición que Leibniz hace de la mónada en su *Monadología*:

"La Mónada (...) no es otra cosa que una sustancia simple, que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes. (...) No hay medio tampoco de explicar cómo una Mónada pudiera ser alterada, o cambiada en su interior por alguna otra criatura; pues no se le puede trasponer nada, ni concebir en ella ningún movimiento interno que pueda ser excitado, dirigido, aumentado o disminuido dentro de ella, como ocurre en los compuestos, donde hay cambio entre las partes. Las Mónadas no tienen ventanas, por las cuales alguna cosa pueda entrar o salir en ellas"<sup>739</sup>.

Parece que en la pala de nieve de *En previsión de un brazo partido* no cabe otra cosa que el ser. Su poder de exhibición solidifica toda posible área-fantasma-virtualidad emanada del objeto. Aquí la precisión de lo exhibido recompone, a cada instante, la siguiente sentencia, convertida, a la luz del tiempo, en la monótona letanía del ser: "existo, existo, existo...". Así pues, la persistencia de la pala como existente actualiza, en cada instante, ocasión o momento, su presencia ante el espectador.

La super-existencia de los objetos duchampianos parece estar ligada a un éxtasis de concentración empírica, a una visualidad pura. Existe porque lo percibo, diría el obispo Berkeley<sup>740</sup>. A lo que nosotros añadimos: existencia es

---

<sup>739</sup> LEIBNIZ, G. W.: *Monadología*. Ediciones Folio, Barcelona, 2002, pp. 21-23.

<sup>740</sup> "Que ni nuestros pensamientos, ni las pasiones, ni las ideas formadas por la imaginación existen sin la mente, es algo que todo el mundo admitirá (...). La mesa en la que escribo - digo - existe; esto es, la veo y la siento. Y si estando yo fuera de mi estudio dijera que



presencia y visualidad. Así pues, la temporalidad de la pala de nieve es propiamente aquella de los entes existentes, es decir, la del presente. Cada vez que miramos la pala de nieve comprobamos su estar *presente*, una continua actualidad adherida al presente existente. Surge, entonces, un problema respecto a la obra: cualquiera de los objetos comprendidos en el círculo de nuestra vida cotidiana guarda la misma relación entre su existencia y el tiempo del ahora, ya que todo lo que es, es, por definición, en el presente.

Si se mostrase tan claramente esta manifestación del tiempo como bajo continuo del objeto estaría en duda la categoría de objeto artístico<sup>741</sup> para designar esta pala de nieve<sup>742</sup>. Pero, como ya hemos señalado en un capítulo anterior, uno de los "objetivos" de Duchamp era la

---

la mesa existe, lo que yo estaría diciendo es que, si yo entrara de nuevo en mi estudio, podría percibirla, o que algún otro espíritu está de hecho percibiéndola. (...) Pues lo que se dice de la existencia absoluta de cosas impensadas, sin relación alguna con el hecho de ser percibidas, me resulta completamente ininteligible. Su *esse* es su *percipi*; y no es posible que posean existencia alguna fuera de las mentes o cosas pensantes que las perciben". BERKELEY, G.: *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 55-56.

<sup>741</sup> Es conocida la ambivalencia de Duchamp respecto a la creación de obras o anti-obras de arte. Sin embargo, entendemos aquí objeto artístico no como un producto del academicismo burgués, sino en el amplio significado que pueda abarcar ahora, en el siglo XXI, la palabra "arte".

<sup>742</sup> Aquí tomamos la pala de nieve tan sólo en su semántica más básica. En una carta a su hermana Duchamp explica refiriéndose a esta obra: "No intentes interpretar esto en un sentido romántico, impresionista o cubista - no tiene nada que ver". Citado en: MINK, J.: *Duchamp*. *Op. cit.*, p. 57. Así, excluimos las interpretaciones esencialistas posibles tales como: "símbolo fálico" [sólo aceptable en tanto que alude a la virilidad de un presente super-existente incommovible], interpretaciones psicoanalíticas y también la relación del movimiento espiraliforme llevado a cabo al expulsar de sí la nieve con la "salpicadura" del *Gran Vidrio*. Si podríamos integrar en nuestra narración, sin embargo, debido a la proximidad con la creación de un lugar virtual del *aún-no-ser* en el presente, las observaciones de Addock, que hablan de la creación por parte del usuario de un movimiento giratorio que crearía un espacio n-dimensional. Sobre estas interpretaciones: RAMIREZ, J. A.: *Duchamp, el amor y la muerte...* *Op. cit.*, pp. 37-38. Otras interpretaciones relacionadas con el *Gran Vidrio* aparecen en: MINK, J.: *Duchamp...* *Op. cit.*, p. 60.

búsqueda de la ambigüedad entre arte y anti-arte, señalando en sus creaciones las diferencias imperceptibles por las que los objetos podían ser considerados no como útiles vulgares de las ocupaciones mundanas, sino como espacios alternativos acondicionados más allá de lo banal<sup>743</sup>. Duchamp, entonces, habría buscado de nuevo en esta pala de nieve ese espacio trans-banal, desligando al objeto del presente, o lo que es lo mismo, del modo común de darse el tiempo en lo existente para desligarlo de toda consideración normalizada y cotidiana.

La pregunta pertinente ahora es la siguiente: ¿de qué manera ha de acaecer el tiempo en la obra para que la cosa vulgar quiebre la esfera de lo cotidiano? ¿Cómo abrir camino a la pala de nieve en un espacio diferente del presente? Pues sí, como ya hemos señalado, el tiempo en la pala de nieve aparece como presente, no existe nada artístico en el objeto. Como consecuencia lógica de lo anterior, afirmamos que otro tiempo distinto del presente debe acontecer en esta obra. Encontrarlo supondrá para nosotros y para el lector una particular arqueología del acontecimiento.

Aunque ya hayamos hecho referencia a ello en capítulos anteriores, consideramos oportuno volver a los conocidos pensamientos de San Agustín acerca del tiempo. Si en un primer momento el pensador reconoce la ignorancia humana respecto a este concepto, pronto introduce algunos pensamientos fundamentales para aproximarse a él. De todos ellos tomaremos los concernientes a nuestro discurso interpretativo. La pregunta que, de modo incipiente, planteábamos en párrafos anteriores era la siguiente:

---

<sup>743</sup> "Duchamp genera presencias, pero no menos produce huecos, pérdidas, consigue que la realidad pierda el orden de sus piezas". PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario... Op. cit.*, p. 94.

¿existe algún tiempo diferente del presente para lo que existe? En el Libro XI<sup>744</sup> de *Las confesiones* el filósofo pone en duda la condición del existir de otros modos del tiempo que no sean el presente:

“En definitiva, ¿qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quisiera explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. (...) Y si el presente, para ser tiempo, necesita que llegue a ser pasado, ¿cómo decimos que existe el presente, si su razón de ser consiste en dejar de ser, de modo que en realidad no podemos decir que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no existir? (...) Lo que ahora está claro y patente es que no existe ni el futuro ni el pasado, ni se puede decir con propiedad que hay tres tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Quizá sea más exacto decir que los tres tiempos son: el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las cosas futuras. (...) El presente de las cosas pasadas es la memoria. El presente de las cosas presentes es la visión. Y el presente de las cosas futuras es la espera”<sup>745</sup>.

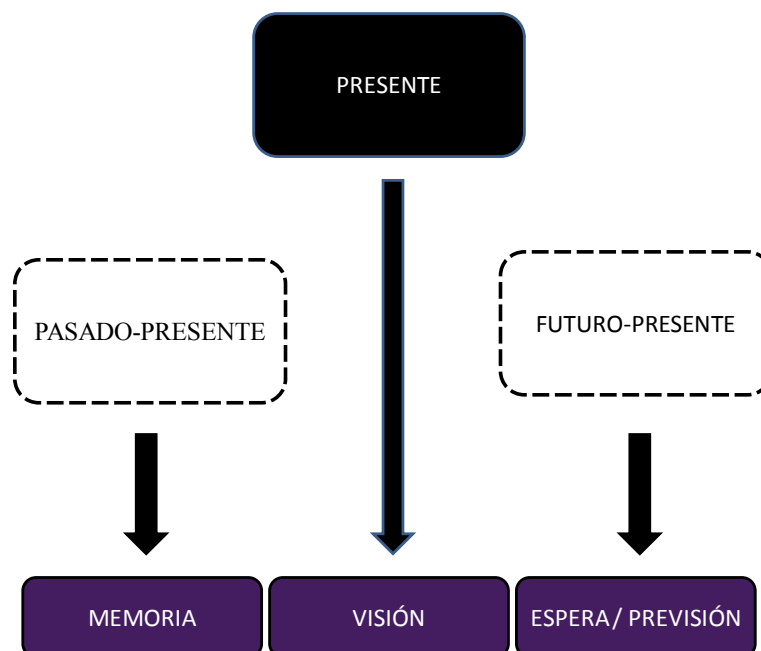
Siguiendo el pensamiento de San Agustín es posible proyectar un esquema, ya realizado en capítulos anteriores pero que introducimos aquí para facilitar mediante la aparición de imágenes el orden del discurso a los lectores, que sirva de aproximación conceptual al modo de

---

<sup>744</sup> SAN AGUSTÍN: *Las confesiones. Op. cit.*, pp. 297-315.

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 303 y ss.

darse el tiempo como presente. En él comprobamos cómo el presente es el lugar-punto del tiempo al que otras modalidades, como son el futuro y el pasado, quedan subordinadas. Es aquello que señalábamos al comienzo del presente estudio, cuando definíamos la cronología a partir del concepto heideggeriano de *concepción vulgar del tiempo*, referida a Aristóteles, a la física contemporánea y que hallaba en Hegel su máxima clarificación y despliegue. El presente, de este modo, se muestra aquí como lugar inicial-originario del tiempo y como zona de la que el pensamiento no puede salir. Bajo estas consideraciones es posible comprobar que, por un lado, aunque creamos estar pensando en el futuro, lo hacemos siempre desde el presente y que, por otro lado, aunque creamos estar recordando el pasado, el suelo que va a posibilitar esos recuerdos se revela también como presente.



*Esquema conceptual del tiempo tomado como presente*

El presente se establece como límite de lo que es. Es lo que marca la existencia. Si retomamos *En previsión de un brazo partido* nos aproximamos a la aporía ya mencionada: si la pala de nieve se concibe como presencia y presente, entonces el objeto perderá, necesariamente, su estatuto de obra de arte. Ahora bien: ¿es sólo en el presente-presente, en la visión, dónde la obra acontece?

Desde nuestro punto de vista, lo cósico de la pala de nieve no puede revelar la totalidad de lo que la obra es. Aquello que este objeto tiene de cósico lo tiene también de cotidiano-banal, pero la interpretación desde la mera coseidad no esclarece del todo las posibilidades de lo que la pieza puede llegar a ser. Por ello Duchamp va a difuminar la coseidad de la presencia y, con ello, la normalidad temporal, creando un espacio de ambigüedad a los márgenes de lo banal y artístico. El que la pala de nieve pierda su estatuto de objeto cotidiano depende, por tanto, de una ambigüedad de sentido ocasionada a través del lenguaje.

A Duchamp no le basta el nombre del objeto para crear un particular territorio de ambigua cercanía, sirviéndose de un sobrenombre o apodo con el que nombrarla. Mediante ese nombramiento introduce una cuña dentro del seno de la presencia monadológica del objeto, del mismo modo que Santiago Sierra introdujo la cuña negra, observable en la imagen adjunta, en las afueras del edificio del Parlamento de Islandia con otras connotaciones que explicitan una derivación socio-política<sup>746</sup>.

---

<sup>746</sup> [www.santiagosierra.com](http://www.santiagosierra.com).



*La cuña negra*  
*Primer monumento a la desobediencia civil*  
Santiago Sierra  
(2012)

La denominación *En previsión de un brazo partido* hace posible pensar de un modo más interesante y rico la modalidad temporal de lo que antes parecía un objeto circunscrito en lo cotidiano-banal-actual. Para ello tomaremos la obra en su significado más inmediato, prescindiendo si es necesario de las posibles connotaciones simbólico-sexuales y de los ulteriores desarrollos derivados de las aportaciones ópticas ocasionadas por el movimiento de la pala.

La primera y más clara asociación que el espectador lleva a cabo se produce entre algo que, desde el presente, sucederá en el futuro. La palabra "previsión" así lo indica. El evento anunciado del brazo partido sucederá en un tiempo por venir, tiempo que, evidentemente, aún no ha acaecido. La pre-visión anuncia que el cierre del sentido de la pieza se halla a partir de la ausencia. Tal ausencia es su *aún-no-ser*. Así pues, la obra completa su sentido sólo dejando penetrar la ausencia de lo que aún no es.

Si afirmábamos que la pala de nieve se manifestaba como esfera compacta, monadológica e incomunicada en su esencia con otros modos temporales que no fueran el presente autorreferente e indisociable de su ser, ahora queda

explicitado que la completitud de la obra se efectúa cuando la presencia acoge en su seno un aparecer otro del tiempo.

Decíamos antes que el presente ocupaba, en el esquema agustiniano, un puesto central predominante. Ahora, debido al elemento lingüístico, Duchamp ha descentrado ese presente. La pala de nieve no ocupa el lugar indiscutible de lo super-existente, más bien se retrotrae para ser antesala de lo venidero. Aquella existencia presentista de carácter nuclear alrededor de la que basculaban los otros modos temporales no comparece ya como presente-presente (visión), sino descentrada como presente-futuro (previsión). El ser nuclear del presente pierde su centro de gravedad y se hincha, en la pala de nieve, de inexistencia y ausencia virtual. Estamos ante una post-ontología que no tiene en cuenta el ser como presencia, sino como diferencia. Incluso Duchamp manifestaría su rechazo respecto a la palabra ser:

"No creo en la palabra "ser". El concepto ser es un invento humano. (...) CABANNE: Ser es una palabra muy poética. DUCHAMP: No, ni pizca. Es un concepto esencial que en realidad no existe en absoluto, en el que no creo"<sup>747</sup>.

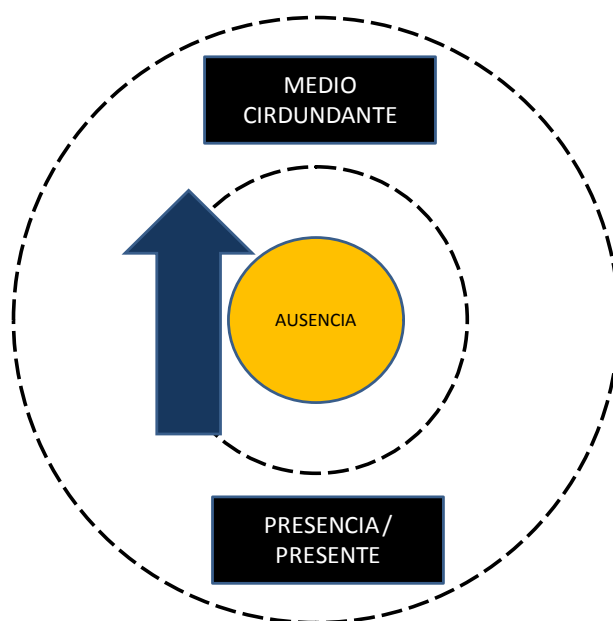
Esta ausencia de lo que *aún-no-es* inscribe su virtualidad en la presencia del *ser-ahora-actual*: aquello que, por un lado existe y sólo puede ser presente atrae hacia sí, por otro lado, el tiempo futuro, la ausencia de lo que no es. *En previsión de un brazo partido* ha hecho que la

---

<sup>747</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 119.

existencia padezca un contrasentido. En ella el aún-no-ser ha acomodado un lugar en el ser del presente.

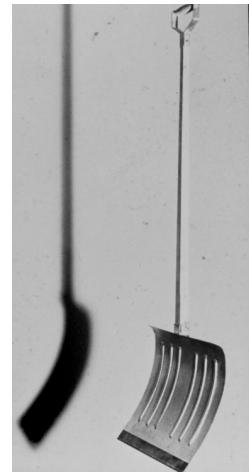
Tras este aparecer de un contratiempo en la presencia, ¿cómo mirar aquella pala de nieve que se auto-exhibía como pesantez del presente? La paradoja de la convivencia de dos modos temporales (presente / futuro) tal vez pueda ser comprendida mejor mediante una imagen. Imaginemos un globo inflado de una ligereza infinita que no es atraído, en ningún instante, por las leyes de la gravedad. El globo, incompatible con la gravedad, ascendería a una velocidad vertiginosa, huyendo lo más pronto posible de un medio ambiente no acondicionado para su existencia. Pero llegaría un momento en el que, casi en ausencia de gravedad, quedaría suspendido como una burbuja, inmóvil en un punto, renunciando a escapar. Podríamos considerarlo, entonces, como una virtualidad de no ser (ausencia) en un medio circundante de ser (en una presencia). Esto mismo será lo que suceda a este *ready-made* de Duchamp.



*Esquema conceptual: la ausencia o el aún-no-ser como burbuja en la presencia o presente*



La incompatibilidad del aún-no-ser que la obra da (futuro) y del ser que la obra es (presente) lleva a la pala de nieve a la suspensión. A este respecto, no podemos olvidar que Duchamp concibió la pala para que fuera suspendida en el aire<sup>748</sup>. En ella la ausencia, ahogándose en un medio colmado de presente, se ha elevado y flota como una burbuja, tan efímera como virtual.



*En previsión de un brazo partido*  
(suspensión del objeto)  
Marcel Duchamp  
(1916)

Tal y como hemos mencionado en el esquema conceptual con el que iniciábamos este apartado, el tiempo no se mostrará como aún-no-ser únicamente en *En previsión de un brazo partido*. Aunque su título no enuncie la evidencia del aún-no-ser, las interpretaciones de los especialistas señalan *Underwood, plegable de viaje* (1916) como lugar de interacción entre el espectador y el objeto, basado en curiosidades y deseos ligados a lo erótico, ambas entidades relacionadas con la ausencia.

La obra la constituye una funda de máquina de escribir, marca *Underwood*, de color negro, concebida para aparecer

---

<sup>748</sup> "Estaba suspendida del techo del desordenado estudio de Duchamp". MINK, J.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 57.

en la sala del museo desplegada y sujeta sobre una apoyatura a media altura. Según Juan Antonio Ramírez, Duchamp concebiría la funda como aquello que, una vez desplegado y dispuesto según sus criterios, prefiguraría una misteriosa falda que despierta en el espectador el deseo de mirar lo que hay bajo ella<sup>749</sup>. Así también lo indica el juego de palabras de "Under" y "wood" que Roberta Dadda interpreta como "bosque bajo", y que invitaría, sin duda, a mirar bajo la funda<sup>750</sup>.



*Underwood, plegable de viaje*  
Marcel Duchamp  
(1916)

Siguiendo las interpretaciones de Juan Antonio Ramírez y de Roberta Dadda e insertándolas en un contexto de completitud del sentido es posible afirmar que si el espectador mirara bajo la falda, cumpliendo mediante la acción el deseo al que se ve impulsado, completaría la semántica del objeto. Ahora bien: ante *Underwood* es lícito

---

<sup>749</sup> "Duchamp identificaba esto con una falda femenina, y consideraba lógico que el espectador se agachara ligeramente para mirar por debajo". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 42.

<sup>750</sup> "En este aspecto, se puede interpretar también un juego verbal con la marca del producto (...): en inglés significa "bosque bajo", alusión a algo umbroso y escondido. Puesto que "bosque" se dice "wood", la obra parece un juego chistoso con el apellido de (...) Beatrice Wood: es como si el autor invitara al que mira a atisbar debajo de las faldas de su amiga". DADDA, R; RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 124.

preguntarse: ¿se ordena o indica mediante signos de evidencia incluidos en la propia obra el comportamiento mínimo exigido para mirar bajo ella? ¿Se da, de modo inmediato, una instrucción acerca de cómo manejarse con esta pieza, de tal modo que, al mirar bajo ella, el espectador cierre o concluya el sentido de la misma?

Duchamp declaró, en más de una ocasión, su preferencia por la creación de objetos incompletos de sentido, dejando al espectador y al especialista la abierta y libre interpretación de sus obras. Apostaba por valorar especialmente el vacío existente entre la intencionalidad del artista y el sentido que la obra adquiere tras su realización:

“Falta un eslabón, por tanto, en la cadena de reacciones que acompañan al acto creador. Y este vacío, que representa la incapacidad del artista para expresar plenamente su intención, esta diferencia entre lo que pensaba realizar y lo que efectivamente ha realizado, es el «coeficiente artístico» personal en la obra”<sup>751</sup>.

En el caso de *Underwood* la manifestación de un único sentido daría por concluida la capacidad de interpretación del espectador, obstaculizando la posible pluralidad de lecturas que la obra, bajo una u otra mirada, podría adquirir. Se hace necesario, por tanto, comenzar el análisis de las estructuras que componen este *ready-made* y

---

<sup>751</sup> Palabras de Duchamp citadas en: HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.: *Duchamp: de las apariencias a la aparición. Viaje osmótico al acto creador*. Diputación Provincial de Pontevedra, Vigo, 2002, p. 7.

que facilitan la aparición de la modalidad temporal del *aún-no-ser*. Aquello que, prescindiendo de sus posibles simbologías, la distingue de una simple funda de máquina de escribir es el tiempo, la relación entre presente y *aún-no-ser*.

Partiremos de los propios pensamientos de Duchamp. En ellos identifica la funda de la máquina de escribir con una falda. Mediante la exacta disposición de la funda a media altura ante los ojos del espectador, el artista acondiciona el nacimiento de la curiosidad. El visitante del museo se ve impulsado a completar la obra, inclinándose y des-ocultando el lado desconocido bajo la falda. A la luz de nuestra interpretación sobre el tiempo, *Underwood* se configura como un proceso erótico en el que lo ausente contiene la posibilidad de venir a la presencia y donde el *aún-no-ser* oculto puede llegar a ser presente-ahora. El *aún-no-ser* futuro, lo oculto, aquello que puede llegar a ser visión y presente en lo *ahora-mismo-exhibido* es la materia que erotiza el pensamiento del espectador.



*Esquema conceptual: Underwood y el aún-no-ser*

Recordemos que *En previsión de un brazo partido* presentaba una temporalidad del *aún-no-ser*. Sin embargo, existía una incomunicabilidad más acusada entre el espectador y la pala de nieve, que acababa por construir una virtualidad ligera, una burbuja de *aún-no-ser* en el seno del ser. No es este el caso de *Underwood*. En él la temporalidad varía en función de la participación del observador, debido al impulso de curiosidad-erotismo que despierta la acción y temporaliza la obra. Lévinas definirá lo erótico de la siguiente manera:

“Lo erótico como impaciencia en esta paciencia, como la impaciencia misma”<sup>752</sup>.

Para el filósofo, el erotismo es el límite máximo de la paciencia pero no la paciencia misma. Limita con el *aún-no-ser*, pero no es *aún-no-ser* como tal. Y esto sucede porque en *Underwood* el voyeur trae la ausencia a la presencia, disolviendo el *aún-no-ser* por la atracción. Si por un instante la obra pertenece a un modo de darse el tiempo distinto al presente y la presencia, pronto aquello oculto bajo la funda-falda vuelve a aparecer en la visión y a pertenecer al presente.

Así pues, en *Underwood* la acción del espectador transita desde un erotismo inicial hacia una pornografía final, donde el deseo impaciente del voyeur se constituye como dador de presencias y donde los órganos sexuales femeninos ocultos imantan al presente para abandonar la ausencia de la previsión pura y ganar la presencia de la visión:

---

<sup>752</sup> LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte y el tiempo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 133.

"CABANNE: ¿Qué sentido personal le da usted al erotismo? DUCHAMP: No le doy ningún sentido personal, pero, vamos, es realmente la forma de intentar sacar a la luz cosas que siempre están ocultas"<sup>753</sup>.

Si Duchamp ubica la obra en una temporalidad del *aún-no-ser*, el espectador impaciente gira la temporalidad hacia un futuro real, efectivo, presente, un *aún-no-ser* que acaba siendo cuando nos inclinamos a mirar bajo la funda. La impaciencia activista del voyeur lo define como sujeto metafísico moderno, como reductor de todo secreto u ocultación de la ausencia, como cazador que deposita a sus víctimas en el saco del tiempo presente.

Pero, ¿qué sucedería si nosotros, como espectadores, decidiéramos no mirar bajo la funda-falda, emancipados de la curiosidad, y renunciáramos a la exhibición de lo oculto? ¿Qué sucedería si, junto con Warhol, aceptáramos que la ausencia de presentación y de visión es mucho más excitante que el asistir al espectáculo de la presencia?

"Me gusta la idea de que ahora en Nueva York la gente tenga que hacer colas para ir al cine. (...) Pero nadie parece descontento. (...) mientras esperas, empiezas a conocer gente (...). Así, habéis intimado y compartido juntos toda una experiencia. Y la idea de esperar algo, lo hace de todos modos más excitante. No entrar nunca es el colmo de

---

<sup>753</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 117.

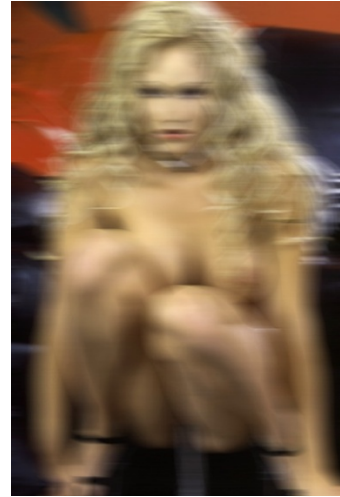
la excitación, y después de eso, lo que más excita es esperar"<sup>754</sup>.

Si optáramos por no desvelar el secreto, el tiempo entraría en escena con el disfraz de la ausencia. El *aún-no-ser* del misterio oculto bajo la funda se pospondría hasta el infinito, llegando a alcanzar una elasticidad imposible de ser formalizada como presente. En un máximo respeto por lo oculto, el espectador enturbiaría la nitidez de la presencia-pornografía con la obstaculización de lo que nunca es ni será del erotismo<sup>755</sup>. Sucedería, de algún modo, lo que acaece en la vertiente iconográfica con las obras pertenecientes a la serie *Nudes*, iniciada en 2003, del fotógrafo alemán Thomas Ruff, en las que el emborronamiento de la imagen impide ver con nitidez pornográfica y *presentista* los desnudos representados.

---

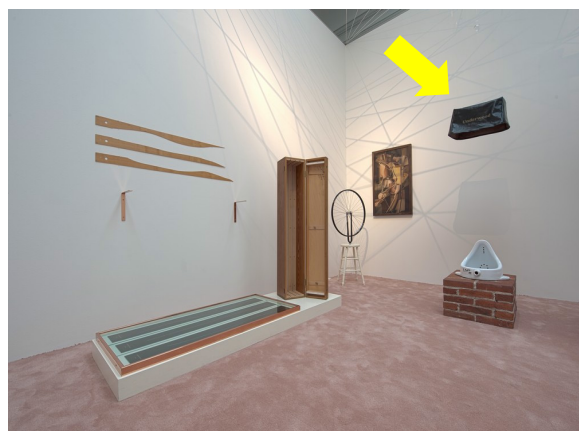
<sup>754</sup> WARHOL, A.: *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets Editores, Barcelona, 2006, p. 27.

<sup>755</sup> Sobre el erotismo como un *no-ser-ausencia* y la pornografía como *ser-presente-presencia* son interesantes las palabras de Gubert, quien refiriéndose a las omisiones censoras de la imagen pornográfica en el cine tradicional dice lo siguiente: "Se trataba en estos casos de una *ausencia elocuente* que escenificaba en la imaginación del espectador lo *dicho por omisión*. Estas omisiones pasionales, reconvertidas en elipsis o en figuras poético-censoras, creaban en realidad en el texto visual un vacío de sentido... (...). En contra de lo generalmente sobreentendido, el cine pornográfico es fundamentalmente un género documental, y más precisamente un documental fisiológico". GUBERN, R.: *Patologías de la imagen*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2004, pp. 241-242.



*Nudes dr02*  
Thomas Ruff  
(2011)

¿No estaría Duchamp introduciendo, nuevamente, la suspensión, la levedad y la fragilidad de lo virtual del *aún-no-ser* en la compacidad del tiempo del presente? Es aquello que podemos contemplar en la recreación de la habitación de Duchamp en el Moderna Museet de Estocolmo. Como sucedía en *En previsión de un brazo partido*, donde el *aún-no-ser* inflaba el presente creando una burbuja de tiempo del acontecimiento, el objeto se encuentra elevado del suelo, mostrando su temporalidad eventual y no metafísica.



*Réplica de la Duchamp room en el old Moderna Museet*  
*Underwood*  
(1916)



La ambivalencia del sentido del tiempo en *Underwood* pasará a diluirse en el *ready-made*<sup>756</sup> titulado *Con un ruido secreto* (1916). Duchamp compuso la obra utilizando un ovillo corriente de cordel que introdujo entre dos planchas de latón, unidas mediante cuatro tornillos situados en los ángulos del objeto.

"El nombre vino luego. Hice tres ready-made; estábamos en la Pascua de 1926, y los perdí. Uno se quedó en casa de Arensberg, que metió algo dentro tras desatornillar las placas; después de volverlas a atornillar, había un ruido. Nunca supe qué ruido era ése. Para quien era un ruido secreto era para mí"<sup>757</sup>.

Aquello que otorga un enorme interés a esta pieza es la colaboración del mecenas y amigo de Duchamp, Walter Arensberg, quien introdujo en el interior del ovillo de cordel un objeto desconocido para Duchamp. El título de la obra, *Con un ruido secreto*, procede de ese desconocimiento. Y es que la máxima información a la que el espectador puede acceder la obtiene a través del sonido emitido que produce el objeto introducido por Arensberg al chocar con las paredes interiores del cordel<sup>758</sup>.

---

<sup>756</sup> Más precisamente puede ser clasificado como semi *ready-made*: "ya que está formada por un montaje de *objets trouvés* más o menos modificados". RAMÍREZ, J.A.; DADDA, R.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 126.

<sup>757</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 68.

<sup>758</sup> No desarrollamos aquí las posibles implicaciones del sonido como una anunciación del *aún-no-ser* del secreto. Es cierto que el ruido crea una fono-atmósfera virtual del futuro en el presente. Sin embargo, el secreto permanece puro, haciendo aquí de lo virtual-sincrónico una imposibilidad. Así pues, no entra en esta interpretación la posibilidad de la imposibilidad anticipadora (sincrónica) de Heidegger.



*Con un ruido secreto*  
Marcel Duchamp  
(1916)

En contextos referidos a la temporalidad, no desarrollaremos aquí una interpretación que abogue por concebir el sonido como presencia. Es cierto que el ruido llega hasta nosotros, pero en su desconocimiento radical deja de ser *logos* para ser escritura y jeroglífico derridiano. Del mismo modo que definíamos los objetos dechiriquianos como objetos-eco que subvierten la red comunicativa de la presencia, así concebimos el ruido secreto del presente *ready-made*.

Puesto que el objeto permanece puro en su secreto, consideramos que no es posible hablar de la introducción de lo virtual en el seno del ser, o de la completitud del sentido a partir de una ausencia que posibilita la presencia, aligerándola. En el problema de la temporalidad al que conduce este *ready-made* apostamos por el tiempo levinasiano y no por la anticipación de la muerte heideggeriana de *Ser y tiempo*. No existe en esta pieza la anticipación de la muerte que viniera a completar la

propiedad del Dasein<sup>759</sup>, sino una incompletitud y una carencia de sentido radical e insalvable que es plena aceptación de la imposibilidad de anticipar el no-ser. No existen en *Con un ruido secreto* los restos de la teología ni de la escatología que Löwith advirtió en el pensamiento de Heidegger, quien habría trasladado a ámbitos mundanos las concepciones cristianas del tiempo<sup>760</sup>. Cuando el espectador interactúa con la pieza, queda reducido, igual que el propio Duchamp, al máximo desconocimiento de lo que ella es, pues no existe posibilidad alguna de conocer-anticipar lo oculto.



*El muerto que tiene sed*  
Wolf Vostell  
(1985)

---

<sup>759</sup> HEIDEGGER, M.: *Ser y Tiempo*. Op. cit.

<sup>760</sup> LÖWITH, K.: *El hombre en el centro de la historia*. Op. cit., p. 139.

Para delimitar las diferencias entre presencia y aún-no-ser detengámonos, un instante, en una de las obras de Wolf Vostell<sup>761</sup>, denominada *El muerto que tiene sed*. Una caja de plomo fue expuesta con la finalidad de que los habitantes de Malpartida de Cáceres transfirieran sus pensamientos dentro de la misma. Una vez cerrada fue situada en una de las peñas de granito de los Barruecos. La inscripción existente en el exterior de la pieza solicita que la caja sea abierta cuando hayan transcurrido cinco mil años, para poder, de ese modo, visualizar la energía y los pensamientos introducidos en ella<sup>762</sup>.

Tanto *El muerto que tiene sed* como *Con un ruido secreto* introducen la temporalidad desde el punto de vista de la recepción del espectador y de la conclusión y completitud del sentido. Sin embargo, existe una diferencia sustancial

---

<sup>761</sup> "En 1939, al celebrarse la Feria Internacional World's Fair en Nueva York bajo el lema "El mundo de mañana", organizó una comisión que enterró, en un lugar profundo y en acto público, ante diversos medios de comunicación, una caja de material incorruptible, llamada "cápsula del tiempo", que contenía objetos representativos de la nueva sociedad: un abrelatas, acero inoxidable, un lector de microfilm, una taza de plástico de Mickey Mouse, la novela *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchel, etc. La cápsula deberá ser abierta en el año 6939". LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell*. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 61. Además, Vostell también realizaría otros proyectos relacionados con el ocultamiento, con el enterramiento: "El año 1983 Vostell viajó a Buenos Aires, donde expuso un nuevo ciclo, *Beton-Tango* o *Tango de hormigón*, relacionado con el proyecto de una escultura invisible: un coche hormigonado envuelto en periódicos del día, que sería enterrado en algún lugar desconocido de la autopista de Buenos Aires". *Ibidem*, p. 79.

<sup>762</sup> "El ambiente es una caja cúbica de plomo, vacía, de cincuenta centímetros de arista, que fue previamente expuesta al público sobre una mesa, en un soportal de la plaza de Malpartida, con el fin de que las personas que miraran dentro de la caja le transfirieran también sus pensamientos. Después de cerrada e introducida dentro de una columna de hormigón, que se corona lateralmente con un círculo de platos vacíos, fue situada en Los Barruecos, sobre una de las peñas de granito, y orientada para que el sol de poniente se refleje en los platos. La inscripción dice: "El muerto que tiene sed. Ruego a la ciencia abrir esta escultura transcurridos 5000 años, a partir de esta fecha, sacar la caja de plomo y analizar el vacío interior para visualizar su forma de energía y pensamientos. Malpartida de Cáceres 4-1-78. Vostell". La caja deberá ser abierta en el año 6978 para que los científicos de entonces interpreten las miradas y pensamientos allí depositados". *Ibidem*, p. 61.

entre ambas. La obra de Vostell permite ser abierta y contemplada en un futuro. Aunque el tiempo se haya prolongado muy por encima de las posibilidades de vida del individuo, ello no significa que el presente y la presencia hayan sido desplazados. La curiosidad y la voluntad humana de conocimiento cruzan cinco mil años para continuar presentándose en el futuro, ubicando esta obra, en definitiva, como presencia irreductible que oscurece la imposibilidad de la ausencia de otros tiempos diferentes y alternativos al presente.

En las antípodas diferenciales encontramos la temporalidad del *ready-made* de Duchamp. El artista francés omite radicalmente la percepción del espectador, que permanece en el máximo desconocimiento de lo que ella es. No existe ninguna posibilidad de conocer qué produce el ruido secreto dentro del ovillo de cordel. El conocimiento y lo oculto no intentan, porque no pueden, ni siquiera un acercamiento diplomático. No tratan de amistarse ni de enemistarse, porque son indiferentes entre sí. *Con un ruido secreto* no se despliega en el tiempo como peregrinación hacia la presencia, sino que viene a ocasionar un corte abrupto en el presente-presencia y en el sentido. Cancela la posibilidad de todo desvelar. No cabe ningún movimiento que permita sacar a la luz lo que permanece oculto. La curiosidad y el deseo chocan, una y otra vez, con la ausencia, pues no existe opción de atraer el futuro ausente al presente de la revelación. A pesar de los esfuerzos del espectador por conocer lo que *aún-no-es* agitando el objeto de metal, su curiosidad no puede sobrepasar el límite que separa la presencia-conocimiento de la ausencia-ignorancia.

La distancia que separa el presente del futuro permanece invariable, invariabilidad análoga a la distancia entre el tiempo del presente y el tiempo del *aún-no-ser*. Del mismo modo que De Chirico en sus pinturas metafísicas, Duchamp ha petrificado un modo del tiempo ajeno a la presencia, encerrando el *aún-no-ser* entre dos láminas de latón. Si fuera posible, por un momento, imaginar qué contiene el ovillo de cordel, pronto nos apercibiríamos de que esa representación no llega a la categoría de presente, alcanzando a ser, a lo sumo, un constructo ficticio sinónimo de una osada e ilegítima previsión.



*Light 80*  
Kazuo Katase  
(1981)

*Con un ruido secreto* nos deja solos, porque no hay nadie que nos acompañe en esta imposibilidad de conocimiento. Imaginemos a Duchamp dentro de la obra *Light 80*, del artista japonés Kazuo Katase. Imaginemos la luz blanca (según la fotografía en blanco y negro, pues originariamente la obra presenta color) suspendida sobre la cabeza del artista, una luz que ilumina, de modo metafórico, tan sólo unos centímetros del pavimento sobre el que se proyecta. La luz espaciaría una presencia, pero

el resto permanecería desconocido, oscuro, como el círculo iluminado por la luz negra, zona de ausencia compacta e impenetrable. De modo semejante se comporta el *ready-made* al que nos referimos, donde la ausencia radical, oscura e intransitable convierte al objeto en una inexperiencia para sí mismo. Lo que se esconde en el cordel no pertenece, como la muerte, al ámbito de nuestra experiencia.

Nos detenemos en otra estancia de la meditación: en ella aparece la ausencia del secreto como un *aún-no-ser* petrificado. Podríamos salir de esa estancia, recorrer otros caminos posibles, pero al regresar nos veríamos obligados a llamar a su puerta para comprobar que estamos ausentes. No podemos experimentar la ausencia<sup>763</sup>. ¿Esperábamos acaso que la nada abriera nuestra puerta? Duchamp ha querido llegar demasiado tarde al encuentro con el presente del secreto, y en ese *demasiado tarde* la ausencia se ha sustraído de lo experimentable. ¿Cómo mirar, entonces, lo no experimentable del secreto desde el prisma del tiempo, bajo la imposibilidad de anticipación del *aún-no-ser*<sup>764</sup>? ¿Cómo reaccionar ante esta nueva soledad? ¿Qué dice el tiempo desde esta obra al espectador?

Comprobamos que la soledad en la que nos deja este *ready-made* no es anonadamiento ante la nada. No es drama ante la ausencia, sino una toma de posición en la humildad del *tener-siempre-que-ser*<sup>765</sup>. El presente gira para salir de la

---

<sup>763</sup> MAUPASSANT, G.: *El horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 122-151.

<sup>764</sup> LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte...* Op. cit.

<sup>765</sup> "Esa "consumación" impersonal, anónima, pero inextinguible del ser, esa que murmura en el fondo de la nada misma, la fijamos mediante el término *hay*. El *hay*, en su rehusarse a tomar una forma personal, es el "ser en general". (...) No hay ya *esto*, ni *aquello*, no hay "algo". Pero esta universal ausencia es, a su vez, una presencia, una

metafísica de la presencia, tornándose, desde Lévinas, humildad anti-dramática. No estamos ante el drama del ser y la nada: la obra ha de ser leída como una despreocupación radical del autor, pero una despreocupación inevitable, pasiva<sup>766</sup>. El secreto de Walter Arensberg da a la obra un tiempo que es paciencia, diacronía, un *tener-que-ser-siempre* del espectador y de Duchamp ante el secreto de la ausencia. Entendemos esta paciencia del tiempo no como una momentánea espera ante lo que ha de venir ya al presente, sino como una pureza de la espera. El tiempo en *Con un ruido secreto* no acarrea ningún suplicio de Tántalo, sino que se muestra a partir de lo originario o constituyente como paciencia. Ahora bien: ¿qué entendemos por paciencia? ¿Qué nos lleva a afirmar que Duchamp entiende el tiempo como paciencia en la obra *Con un ruido secreto*? Las siguientes palabras de Comte-Sponville anuncian nuestra concepción:

“Es una disponibilidad al presente, y a la lentitud del presente, mucho más que al porvenir. El paciente, según la fórmula tan conocida, da tiempo al tiempo: habita tranquilamente el presente, mientras que el impaciente querría estar ya en el mañana o más allá. Por eso “la paciencia lo es todo”, como decía Rilke. (...) “...los pacientes, que están ahí como si tuvieran

---

presencia absolutamente inevitable. No es el contrapunto dialéctico de la ausencia, y no es gracias a un pensamiento como la aprehendemos. Está inmediatamente ahí. No hay discurso. (...) *Hay* en general, sin que importe lo que hay, sin que pueda pegarse un sustantivo a ese término. (...) “Ay, mañana habrá que seguir viviendo”, mañana, contenido infinito en el hoy. Horror de la inmortalidad, perpetuidad del drama de la existencia, necesidad de asumir su carga para siempre”. LÉVINAS, E.: *De la existencia al existente*. Arena Libros, Madrid, 2006, pp. 69-75.

<sup>766</sup> “En este caso [desde la paciencia] la ignorancia y la despreocupación no deben interpretarse como diversión o como caída en la degradación”. LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte... Op. cit.*, p. 32.



por delante la eternidad, de tan despreocupadamente tranquilos y abiertos...". La tienen, en efecto, y es lo que se llama el presente. La paciencia es el arte de acogerlo a su ritmo".<sup>767</sup>

Entendemos la paciencia al modo levinasiano, como pasividad del tiempo, y el secreto como una diferencia donde el tiempo se hace paciencia, tiempo que genera tiempo y espera que carece de intención<sup>768</sup>. *Con un ruido secreto* es paciencia del tiempo<sup>769</sup> y pasividad en la antesala eterna del secreto, imposible anticipación<sup>770</sup>. No un drama ante la ausencia, sino una paciencia pura, inagotable, infinita<sup>771</sup>; tampoco un acercamiento lento y paulatino del sentido común hacia el presente, sino la locura de un abismo insalvable que el tiempo ha llamado paciencia. Esta pasividad contradice las leyes de la elasticidad: se da un tiempo infinito, infinitamente diferido<sup>772</sup>, creador de la diferencia ausente (Derrida)<sup>773</sup>.

---

<sup>767</sup> COMTE-SPONVILLE, A.: *Diccionario filosófico*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

<sup>768</sup> "Así, habría una diferencia sin que jamás pudiese alcanzarse el objetivo. (...) El jamás de la paciencia sería el siempre del tiempo". LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte...* *Op. cit.*, p. 41.

<sup>769</sup> Lévinas habla de la muerte como paciencia del tiempo. Nosotros, por el carácter análogo entre muerte y secreto en lo que se refiere a la diacronía en *Con un ruido secreto*, hablamos de secreto como paciencia del tiempo. *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>770</sup> En este sentido, no el secreto equiparable a la muerte anticipada como posibilidad de la imposibilidad (Heidegger), sino siempre como una imposibilidad.

<sup>771</sup> "El tiempo no es la limitación del ser, sino su relación con el infinito. La muerte no es anonadamiento, sino la pregunta necesaria para que esa relación con el infinito o el tiempo se produzca. (...) como si el tiempo que dura el yo no acabase nunca. (...) La relación del tiempo como relación con el infinito, con lo incontenible, con lo Diferente. Relación con lo Diferente que, sin embargo, no es indiferente, y donde la diacronía es como el en del "otro en el mismo", sin que el otro pueda entrar en el mismo. (...) y ese Otro no puede estar unido al Mismo, no puede ser sincrónico". LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte...* *Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>772</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>773</sup> Podemos con ello aludir a la "Diferancia" en Derrida: "la diferencia reúne los dos sentidos del verbo diferir: ser diferente y aplazar. Digamos que es la versión derridiana de la diferencia

*Con un ruido secreto* contrapone de modo radical un tiempo levinasiano de la paciencia como humildad e indigencia diacrónica frente al tiempo de lo virtual como anticipación sincrónica<sup>774</sup>.

Quizá si establecemos un paralelismo entre la obra que nos ocupa y la literatura de Samuel Beckett<sup>775</sup> estemos en disposición de comprender, mejor si cabe, el concepto de tiempo que se deriva de *Con un ruido secreto*. Pensemos en la obra *Esperando a Godot*. Desde nuestro punto de vista, cuando esta pieza teatral sea representada por primera vez el 5 de enero de 1953 en París<sup>776</sup> se esclarece de modo inigualable en contextos filosófico-literarios la muestra más enfática de la carencia de sentido como consecuencia de una espera infinita.

Los personajes de *Esperando a Godot* esperan inútilmente algo que jamás sucederá: la llegada de Godot. Podríamos decir que esperan la *presencia* de Godot. Pero, a pesar de la espera indefinida<sup>777</sup> de los personajes protagonistas

---

ontológica. (...) esta diferencia sólo existe desde el punto de vista de la temporalidad (como diferencia), y queda abolida en el presente, que es todo (por lo cual la diferencia no es nada)". COMTE-SPONVILLE, A.: *Diccionario filosófico*. Op. cit., p. 387.

<sup>774</sup> "El tiempo debe comprenderse en su duración y su diacronía como deferencia a lo desconocido". LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte...* Op. cit., p. 52.

<sup>775</sup> Sobre el concepto de espera puede consultarse la siguiente referencia: FERNANDEZ CAMPÓN, M.: "Sobre la espera. Un itinerario. Beckett / Anselmo / Latham / Vostell / Schütze", en: *Norba Arte*, n° 27, 2008, pp. 285-302. También puede consultarse: FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Pensar la espera", en: VV.AA.: *Mañana. Prácticas urgentes del arte actual*. Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2013, pp. 12-16.

<sup>776</sup> La información sobre la publicación de «*Esperando a Godot*», así como de la fecha de su estreno, puede consultarse en: BECKETT, S.: *Teatro Completo*. Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 794-795.

<sup>777</sup> "ESTRAGÓN: Delicioso lugar. (Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.) Semblantes alegres. (Se vuelve hacia Vladimir.) Vayámonos. VLADIMIR: No podemos. ESTRAGÓN: ¿Por qué? VLADIMIR: Esperamos a Godot. ESTRAGÓN: Es cierto. (Pausa.) ¿Estás seguro de que es aquí? VLADIMIR: ¿Qué? ESTRAGÓN: Donde hay que esperar. (...) ESTRAGÓN: ¿Y si no viene? VLADIMIR: Volveremos mañana. ESTRAGÓN: Y pasado mañana. VLADIMIR: Quizá. ESTRAGÓN: Y así sucesivamente.

(Estragón y Vladimir) Godot jamás se hace presente. Así, en Beckett la espera queda vinculada a la negatividad y al nihilismo<sup>778</sup>. Beckett es la ausencia radical de resolución final, la imposibilidad de efectuar el presente-presencia de Godot. Es espera infinita de algo que nunca sucede.

Pero, ¿podríamos hablar de Estragón y de Vladimir como de pacientes esperadores? A nuestro modo de ver, la paciencia de Beckett no se adecúa a las palabras de Rilke. Estragón y Vladimir están muy lejos de estar despreocupados y tranquilos ante la infinitud de la espera. A los protagonistas la espera se les hace interminable y comienzan a experimentar, como ha advertido Svendsen, el tedio<sup>779</sup>, la esterilidad del tiempo incapaz de ofrecer novedades. Esperan "algo", a "alguien", se giran hacia el "mañana o más allá", quieren y desean que algo se presente. Por ello la espera en Beckett no se caracteriza

---

VLADIMIR: Es decir... ESTRAGÓN: Hasta que venga". BECKETT, S.: *Esperando a Godot*. Tusquets Editores, Barcelona, 2003, pp. 19-20.

<sup>778</sup> Y en efecto, así puede considerarse, si interpretamos el absurdo de Beckett como un no poder salir de la modernidad, comprendida la modernidad como metafísica, y a su vez, comprendiendo a la metafísica como historia del olvido del ser, como posicionamiento del ente como rector del pensar, y concibiendo la nada como absoluta negación de lo ente. Véanse, entre otras referencias bibliográficas, las siguientes: HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*. *Op. cit.*; HEIDEGGER, M.: «Che Cos'è la metafisica?», en: HEIDEGGER, M.: *Segnavia*. *Op. cit.*; VATTIMO, G.: *Heidegger*. *Op. cit.*

<sup>779</sup> "Y, aún así, la espera y el tedio suelen guardar relación. Cuando esperamos, la espera tiene un objetivo. De hecho, esperamos algo. Sin embargo, en Beckett, la espera no tiene meta alguna y, si bien los personajes de sus textos, no son siempre conscientes de que su espera es vana y sin objeto, sí lo es el lector: se trata de una espera de algo que jamás llegará. Beckett deseaba captar esta nada, esta ausencia; una ausencia que no es sino el vacío en torno al cual se desarrolla su obra. (...) No existe nada positivo en la obra de Beckett. Su universo literario se compone de una lengua que va perdiendo sentido y de una ausencia metafísica que no es capaz de dar sentido alguno, así como de unos "sujetos" aislados que no hayan el modo de darse a sí mismos el menor sentido. (...) Sólo existe el tiempo, demasiado tiempo, en un universo en el que nada sucede. "¿Puede existir otra parte en este aquí infinito?". Quedarse esperando un instante que no llegará jamás, en un mundo de inmanencia, carente por completo de exterior: eso es el tedio llevado a sus últimas consecuencias". SVENDSEN, L.: *Filosofía del tedio*. Tusquets Editores, Barcelona, 2006, pp. 126-127.

por la indeterminación ni por olvidar radicalmente lo esperado, sino por una espera determinada con un objeto específico al que esperar. Beckett desespera en el tedio, con todas sus variantes de comicidad y tragedia. Vladimir y Estragón son aquellos que ya no pueden hablar bajo regímenes discursivos finitos, pues la espera infinita ha terminado por hacer imposible el lenguaje. Sólo les quedan las "pérdidas de tiempo"<sup>780</sup>, los diferentes "matar el tiempo"<sup>781</sup>, decir aquello que no se debería<sup>782</sup>, hablar por el hecho de hablar<sup>783</sup>, sin ningún objeto concreto que no sea rellenar el tiempo vacío e infinito que siempre les aguardará.

Por su vivencia de la pérdida de sentido de modo tragicómico, creemos que Beckett no acepta, de modo natural y definitivo, la espera infinita. No acepta la espera plena de la que nos habla Blanchot, sino que permanece en la esterilidad de la impaciencia:

---

<sup>780</sup> "VLADIMIR: Lo cierto es que el tiempo, en semejantes condiciones, transcurre despacio y nos impulsa a llenarlo con manejos que, cómo decirlo, a primera vista pueden parecer razonables y a los cuales estamos acostumbrados. Me dirás que es para impedir que se ensombrezca nuestra razón. Bien, de acuerdo. Pero a veces me pregunto, ¿acaso no anda errante en la interminable noche de los grandes abismos? ¿Comprendes mi razonamiento?". BECKETT, S.: *Op. cit.*, p. 129.

<sup>781</sup> "VLADIMIR: Así mataremos el tiempo. (Estragón duda.) Resultará entretenido, te lo aseguro. ESTRAGÓN: Un descanso. VLADIMIR: Una distracción. ESTRAGÓN: Un descanso". *Ibidem*, p. 110.

<sup>782</sup> "VLADIMIR: ¡Miserable! ESTRAGÓN: ¡Eso es, insultémonos (intercambio de injurias. Silencio.) Ahora reconciliémonos". *Ibidem*, p. 121.

<sup>783</sup> "VLADIMIR: ¿Qué decía? ¿Cómo sigue tu pie? ESTRAGÓN: Se hincha. VLADIMIR: Ah, sí, ya sé, la historia de ladrones. ¿La recuerdas? ESTRAGÓN: No. VLADIMIR: ¿Quieres que te la cuente otra vez? ESTRAGÓN: No. VLADIMIR: Así matamos el tiempo. (Pausa). Eran dos ladrones, crucificados al mismo tiempo que el salvador. Se... ESTRAGÓN: ¿El qué? VLADIMIR: El Salvador. Dos ladrones. Se dice que uno fue salvado y el otro... (Busca lo contrario a salvado)... condenado. ESTRAGÓN: ¿Salvado de qué? VLADIMIR: Del infierno. ESTRAGÓN: Me voy. (No se mueve)". *Ibidem*, pp. 16-17.

"La espera estéril, siempre más pobre y más vacía. La espera plena, siempre más posesora de espera"<sup>784</sup>.

Beckett no alcanza una aceptación completa y absoluta de la infinitud, la cual es experimentada de modo negativo<sup>785</sup>. Como ha señalado Adorno, en Beckett la ausencia se vive como negatividad de la presencia, pues se toma a la espera como un experimentar-pensar-vivir desde la negatividad, desde la *ausencia de*<sup>786</sup>, como terrible falta o nostalgia<sup>787</sup>. Beckett no vive la ausencia como un abismo posibilitador, sino como la carencia absoluta de posibilidades. Por eso los personajes de *Esperando a Godot* experimentan la ausencia como pura negación de la presencia, en la relación dialéctica criticada por Lévinas cuando escribe sobre el *hay*.

A diferencia de *Esperando a Godot*, *Con un ruido secreto* sí muestra una disposición de ánimo acorde con el estar abiertos a una espera indeterminada y sin objeto. La paciencia de Duchamp es esencialmente serena, sencilla y

---

<sup>784</sup> BLANCHOT, M.: *La espera el olvido*. Arena Libros, Madrid, 2004, p. 32.

<sup>785</sup> "ESTRAGÓN: Mientras se espera nada ocurre". La palabra nada ha sido subrayada por nosotros. BECKETT, S.: *Op. cit.*, p. 59.

<sup>786</sup> "Acerca de Beckett, nos dice Adorno: "su obra es una extrapolación del kairós negativo. La plenitud del instante se prolonga en una reproducción infinita que converge en la nada". El pensamiento de Beckett gira en torno a un instante que es, en esencia, una ausencia. El instante (kairós) no llega jamás. Sólo cabe esperar pero, en oposición a la espera que describe, por ejemplo, San Pablo, que es una espera de la parousía, la segunda venida de Cristo, es la suya una espera sin objetivo. Una espera que no se define a partir de algo por venir, sino a partir de algo que nunca llega. Pues el kairós positivo, el instante como apertura a la parousía, es puramente imaginario, no se producirá jamás, pero tampoco puede borrarse del pensamiento y, de la espera de un instante positivo, se transforma en la espera en un instante negativo que perdura eternamente. Una espera en la que no transcurre el tiempo. Una espera sub specie aeternitatis, desde la perspectiva de la eternidad". SVENDSEN, L.: *Op. cit.*, p. 125.

<sup>787</sup> "ESTRAGÓN: No ocurre nada, nadie viene, nadie se va. Es terrible". BECKETT, S.: *Op. cit.*, p. 66.

despreocupada. Abre un espacio alternativo desde el que experimentar la ausencia como positividad, donde la espera infinita se vive desde la inocencia, lejos del vértigo de la carencia. Podemos afirmar que Duchamp vive la espera del mismo modo que Blanchot, a partir de la paciencia y de la pura aceptación de la ausencia:

“Él había soportado la espera. La espera lo ha hecho eterno, y ahora ya sólo tiene que esperar eternamente. La espera espera. A través de la espera, quien espera muere esperando. Lleva la espera a la muerte y parece que hace de la muerte la espera de lo aún esperado cuando uno muere. La muerte, considerada como un acontecimiento esperado, no es capaz de poner fin a la espera. La espera transforma el hecho de morir en algo que no es suficiente alcanzar para dejar de esperar. La espera es lo que nos permite saber que la muerte no puede ser esperada. Quien vive en la espera ve venir hacia él la vida como el vacío de la espera y la espera como el vacío del más allá de la vida. La inestable indistinción entre esos dos movimientos es en adelante el espacio de la espera. A cada paso uno está aquí, y sin embargo más allá. Pero como uno alcanza este más allá sin alcanzarlo por la muerte, lo espera y no lo alcanza, sin saber que su carácter esencial es no poder ser alcanzado más que en la espera. Cuando hay espera, no hay espera de nada. En el movimiento de la espera la muerte deja de poder ser esperada. La

espera, en la íntima tranquilidad en cuyo interior todo lo que ocurre está desviado por la espera, no deja que ocurra la muerte como lo que pudiera bastarle a la espera, sino que la mantiene en suspenso, en disolución y en todo momento superada por la igualdad vacía de la espera. Extraña oposición de la espera y de la muerte. Él espera la muerte, dentro de una espera indiferente a la muerte. E, igualmente, la muerte no se deja esperar”<sup>788</sup>.

De este modo, Duchamp se sitúa en una zona alternativa ajena al pensamiento cotidiano-banal del tiempo cronológico (suficientemente establecida en nuestro discurso a partir de Heidegger<sup>789</sup>). *Con un ruido secreto* acepta, por tanto, la sabiduría del esperar y la ruptura del sentido acaecida a partir de una dilatación infinita del tiempo, ahora vivida como poética liberadora y no como patología o negatividad beckettiana. La espera de Duchamp es la de alguien que despliega un pacífico contra-fanatismo no moderno, un debilitamiento, en el sentido que le otorga Vattimo<sup>790</sup>, del pathos de la ausencia. Se opera aquí un giro contra-ontoteológico del tiempo, hasta alcanzar una apertura, en lo que podríamos llamar una meseta de paciencia<sup>791</sup>, en la acepción más debilitada y alejada de lo trágico y pulsional de este concepto.

---

<sup>788</sup> BLANCHOT, M.: *La espera. El olvido. Op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>789</sup> HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo. Op. cit.*

<sup>790</sup> A cura de VATTIMO, G.; ROVATI, P. A.: *Il pensiero debole*. Feltrinelli, Milano, 1986.

<sup>791</sup> Comprendemos aquí, como señalamos en la narración, el concepto de meseta debilitado, y quizá entendido en su justa medida, es decir, no como un deseo irrefrenable, sino como una contra-causalidad inocente, como paz inmanente del deseo.

Duchamp llama otra vez a su propia puerta, decide esperar siempre, ser paciente, no esperar nada, esperar sin objeto, en el deseo pasivo<sup>792</sup>: he aquí el tiempo-paciencia. Justo ahí se da el tiempo de la obra, en ese despertar de Duchamp hacia el tiempo-paciencia que otorga el secreto como ausencia desmesurada<sup>793</sup>.

## 5.2.

### **EL GRAN VIDRIO Y ÉTANT DONNÉS: EL AÚN-NO-SER Y EL HABER-YA-SIDO COMO DESPLAZAMIENTOS DEL PRESENTE.**

Pero los modos temporales anteriormente analizados no agotan otras temporalidades que se manifiestan en la obra de Duchamp. En este apartado comprobaremos cómo sus dos grandes obras, *El gran vidrio* y *Étant donnés*, harán aparecer (des-aparecer) tiempos diferentes a la presencia, ya sea a partir del aún-no-ser o bien desde el haber-ya-sido. A partir de aquel instante del tiempo-acontecimiento de lo *infra-leve* (*inframince*), en ese resto del tiempo que se da desde la ausencia radical, el presente va a ser desplazado hacia la derecha y hacia la izquierda, en una división que hace imperceptible el *ser-ante-los-ojos*. Si hay algo en estas dos obras que hable particularmente acerca del tiempo es la diferencia que ellas abren. Ahora bien: ¿cómo pensar esta diferencia y cómo hacerla manifiesta?

---

<sup>792</sup> COMTE-SPONVILLE, A.: *La felicidad, desesperadamente*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 51. Esta referencia bibliográfica ha sido encontrada dentro del escrito de VILA LORENZO, L.: "Mañana, una exposición en torno a la espera, hoy", en: : VV.AA.: *Mañana. Prácticas urgentes del arte actual*. Op. cit., pp. 6-7.



Si nos detenemos en los pensamientos que Lyotard ha dedicado a ambas estaremos en disposición de comenzar a pensar la diferencia-tiempo a la que nos referimos:

«Le *Grand Verre* y *Étant donnés* se refieren a acontecimientos, la "puesta al desnudo" de la Novia, el descubrimiento del cuerpo obscuro. (...) En la "tardanza de cristal", todavía no sucedió; en los matorrales, detrás de la mirilla, ya ha sucedido. Las dos obras son dos maneras de representar el anacronismo de la mirada con respecto al acontecimiento de la puesta al desnudo. El "tema" de la pintura es verdaderamente el instante, el relámpago que ciega al ojo, una epifanía. Pero, según Duchamp, esta ocurrencia, la "femineidad", no puede tomarse en cuenta en el tiempo de la mirada de la "virilidad"»<sup>794</sup>.

En el *Gran vidrio* y *Étant donnés* el tiempo no se da como ser, acto o presencia. A pesar de la distancia histórica y biográfica del tiempo transcurrido que separa a ambas, comparece en ellas un idéntica consideración de lo efímero y eventual del acontecimiento de la femineidad.

Pero comencemos por la obra que tuvo lugar primero, de acuerdo con la cronología propia del tiempo histórico. Duchamp comienza a trabajar en el *Gran Vidrio*, titulado originariamente *La novia desnudada por los solteros*, incluso, en 1915, en Nueva York. Como puede observarse en las imágenes que a continuación adjuntamos, se trata de una gran superficie transparente que se compone de dos paneles

---

<sup>794</sup> LYOTARD, J.-F.: *Lo inhumano... Op. cit*, pp. 85-86.

de vidrio ensamblados<sup>795</sup>. La franja de aluminio que separa ambas planchas de cristal crea dos áreas bien diferenciadas, una superior y otra inferior.



*La novia desnudada por los solteros, incluso (El Gran Vidrio)*  
Marcel Duchamp  
(1915-1923)

En cada una de ellas Duchamp reproducirá muchos de los trabajos que sirvieron como antecedentes al *Gran Vidrio*, y que pueden ser considerados como piezas autónomas, reuniéndolos en un mismo espacio de coexistencia, articulándolos y conjugándolos hasta concatenar un relato visual compuesto de realidades independientes, tan dispares como absurdas. Los elementos que componen esta pieza se agrupan en torno a dos ámbitos espaciales diferentes:

---

<sup>795</sup> "La mariée à un par ses célibataires, même consta de dos cristales superpuestos, formando un total un rectángulo de 227,5 por 178,8 centímetros. Duchamp venía pensando en esta obra desde 1912 pero no la empezó hasta que no se trasladó a Nueva York tres años después". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte...* Op. cit., p. 69. DADDA, R.; RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 122.

1. Por un lado, en la parte inferior, aparece el dispositivo de los solteros.

2. Por otro lado, en la parte superior, aparece el espacio de la novia.

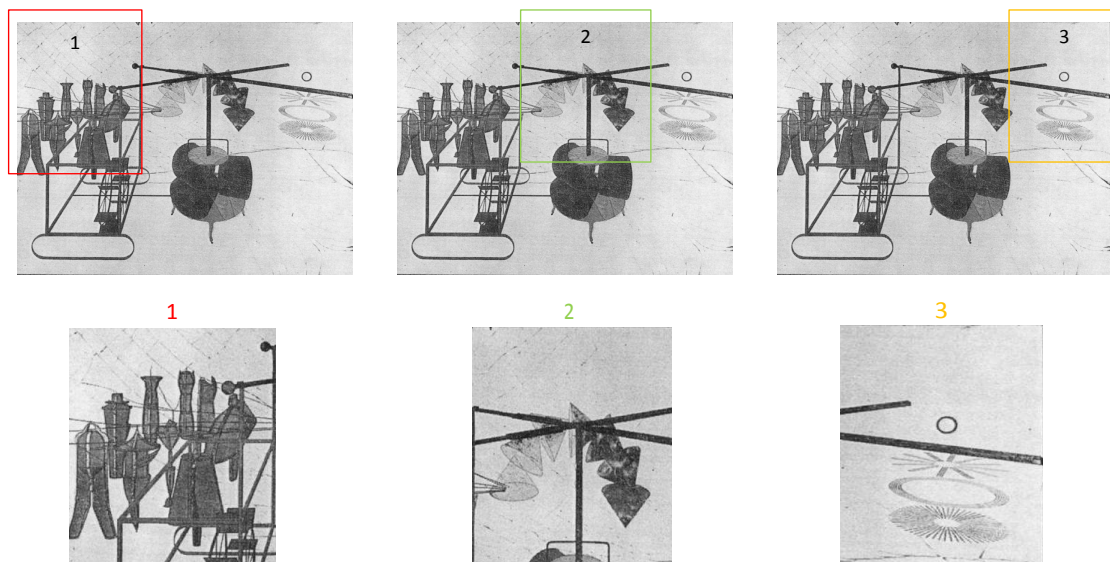
Parecería, a priori, que Duchamp anuncia la unión entre el principio masculino y femenino. Sin embargo, no sucede así. El no acontecer de la unión entre masculinidad y feminidad tiene su origen en el panel inferior. Es necesario, por tanto, realizar un análisis detenido del área masculina, esto es, del dominio de los solteros.

Este espacio fue pensado por Duchamp como un área sobre-determinada por las leyes de la perspectiva geométrica tradicional. Todos los elementos que aparecen aquí quedan supeditados al pensamiento que considera el espacio como continuo homogéneo. De ahí que podemos ver que, a pesar de la ausencia de fondo, las figuras se proyecten en el cristal cumpliendo con una malla geométrica de carácter tridimensional. Es posible que con la traslación geométrica de un espacio matemático Duchamp quisiera demostrar el rigor, a priori científico, de la maquinaria contenida en este panel<sup>796</sup>. Y es que la zona inferior aparece regida por las férreas leyes establecidas por el artista, normas que sirven para poner en marcha el movimiento de la máquina. En ella aparecen los nueve moldes málicos de los solteros (cuadrado rojo / figura 1) unidos por los tubos capilares, que a su vez están conectados con los tamices (cuadrado

---

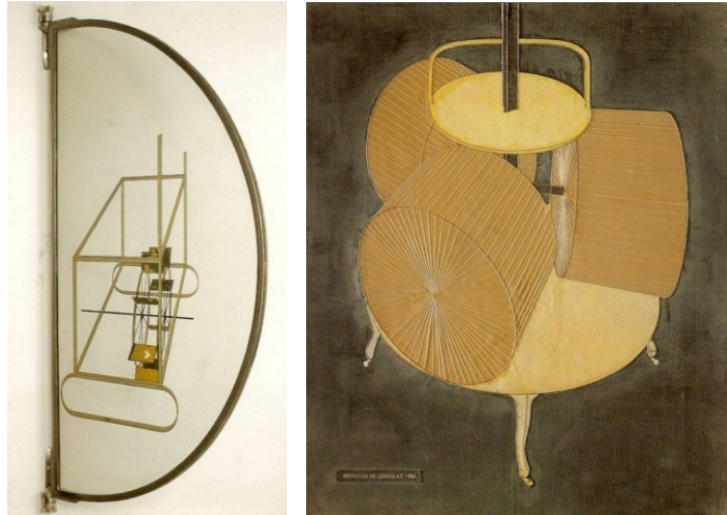
<sup>796</sup> RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 78.

verde / figura 2), con el invisible tobogán y con las cartelas de oculista y la lupa (cuadrado amarillo / figura 3).



*Esquema conceptual: organización del espacio de los solteros  
Panel inferior de El Gran Vidrio*

El trineo muestra una disposición en sus elementos que se rige bajo el esquema de las leyes de la perspectiva tridimensional, al igual que el molinillo de chocolate que, al aparecer unido a las aspas superiores, acentúa la sensación de observación racional del espacio a través de la perspectiva euclidiana.



*Trineo / Molinillo de chocolate, n. 2*  
 Marcel Duchamp  
 (1913-1915 y 1914 respectivamente)

Puesto que ya existen en la actualidad detallados análisis de algunos autores de la profundidad de Octavio Paz<sup>797</sup> o Juan Antonio Ramírez<sup>798</sup> sobre el *Gran Vidrio*, basados en las notas de la caja verde<sup>799</sup>, nosotros no nos detendremos en esclarecer el funcionamiento de cada una de sus partes. Sin embargo, sí consideramos necesario reparar en la comprensión global de la obra, profundizando, en concreto, en el modo de manifestación de la temporalidad que aquí se da.

Para ello hemos de centrar nuestra atención en el análisis del espacio de los solteros como habitáculo de un aparecer del tiempo asociado a la inalterabilidad de la monotonía. El dominio de los solteros, dominado por la tecnología, lo cual es visible en la determinación del espacio a través de la perspectiva y en la aparición del despliegue de una racionalidad de la máquina, establece una temporalidad originada a partir de una concepción causal y mecanicista.

<sup>797</sup> PAZ, O.: *La apariencia desnuda... Op. cit.*

<sup>798</sup> RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*

<sup>799</sup> DUCHAMP, M.: *The bride stripped bare by her bachelors, even.* Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, Reykjavík, 1960.

Esta temporalidad oculta en grado máximo el acontecimiento de la alteridad, ya que funciona como esquema omnicomprendivo capaz de molecularizar toda multiplicidad atómica del tiempo.

Podríamos afirmar que el área de los solteros es el área del cumplimiento de la onto-teología heideggeriana: cada elemento de este panel está conectado por leyes físicas a otros elementos, dando lugar al tiempo-movimiento, que intercambia paquetes energéticos entre dispositivos tecnológicos, haciendo de la temporalidad un flujo de energía que, a pesar de su aparente acontecer, queda petrificada en su no liberación. Nada extraordinario puede acontecer bajo la administración total de la vida comprendida como un flujo energético intercambiable y transformable<sup>800</sup>. El dominio de los solteros se presenta en lo tempóreo como una circularidad de los acontecimientos que se repiten una y otra vez, sin ninguna posibilidad de ruptura de la tempo-causalidad alienante<sup>801</sup>.

Pero ello no sólo es revelado por el tiempo de la tecnología y su derivada causalidad: el círculo monocrono<sup>802</sup> se crea también a partir de la energía no liberada del onanismo de los nueve solteros, cuyo deseo, emanado desde la novia (panel superior) no puede llegar a ser satisfecho mediante una posible apertura hacia la exterioridad.

---

<sup>800</sup> Este no acontecer en el flujo es señalado por Derrida, en: DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo, I... Op. cit.*

<sup>801</sup> Con estas nociones que piensan el tiempo a partir de la causalidad nos estamos refiriendo al despliegue del tiempo de la onto-teología (Heidegger) en la zona inferior de la obra. VATTIMO, G.: *Introducción a Heidegger. Op. cit.*

<sup>802</sup> **"86 Exposición del carro:** / vida lenta - / círculo vicioso - / onanismo - / horizontal - / Tope de vida - / Vida soltera considerada / como rebote / alternativo sobre este tope. - / Este rebote / chapuza de vida - 7 Construcción barata / Hojalata / Cuerdas. / Alambre / Poleas toscas / de madera. / Excéntricas. / Volante-monótono". DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 61.

La condición de solteros de las figuras masculinas del panel inferior hace imposible el despilfarro de energía sobre la novia, abriendo un abismo insalvable que imposibilita toda unión sexual<sup>803</sup>, todo desnudamiento y toda aparición de la belleza<sup>804</sup>.

El soltero, atendiendo ahora al mero significado de la palabra, cierra en su mismidad la imposibilidad de ser alterado en la unión sexual por lo otro-novia. Así pues, la comunicación en el *Gran Vidrio* entre masculinidad y femineidad se ve truncada. Cada mundo, a su manera, descansa en su mismidad inalterable<sup>805</sup>.

Este desencuentro entre mismidades hace que nos planteemos el siguiente interrogante: si la zona de los solteros queda del todo separada de la novia y si el acontecimiento de lo sexual es imposible, ¿cómo se manifiesta el tiempo en el *Gran Vidrio*, y qué tipo de temporalidad acontece a partir de esta extraña co-pertenencia entre lo masculino y lo femenino? O, en términos aún más explícitos y que estarían más acorde con la continuidad de un relato literario: ¿es posible que los solteros desnuden a la novia?

---

<sup>803</sup> "Usar la palabra soltero (célibataire) en lugar de la que parecería normal, novio o pretendiente, indica una separación infranqueable entre lo femenino y lo masculino: el soltero no es ni siquiera pretendiente y la novia no será nunca desposada. El plural y el posesivo acentúan la inferioridad de los machos: más que en la poliandria hacen pensar en un rebaño". PAZ, O.: *La apariencia desnuda... Op. cit.*, p. 40.

<sup>804</sup> "Ahora bien, el vidrio es la escenificación de un desnudamiento, como nos dice el título: una novia desnudada por sus solteros. Este desnudamiento en cuanto desvelamiento nos aparece, por tanto, como una alegoría de la verdad, entendida en un sentido griego, como desocultamiento, como *aletheía*. (...) Si sin embargo Duchamp realiza su *Gran Vidrio* de un modo antiestético, o de un modo anestético, indiferente o incluso reactivo a la belleza, la consecuencia sería que *la belleza no debe manifestarse aquí*". CERECEDA, M.: "Verdad y belleza: El nacimiento de Venus de Botticelli y el Gran Vidrio de Duchamp", en: *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de Filosofía del Arte en 15 lecciones*. CENDEAC, Murcia, 2008, p. 98.

<sup>805</sup> "No hay destino, pues, para este derroche energético que se consume sobre sí mismo". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 87.

Desde nuestra perspectiva, afirmamos que la imposibilidad del desnudo convierte a la obra en un espacio del *aún-no-ser*. Es el deseo incumplido lo que hace al *Gran Vidrio* ser una materialización de tiempo no concluido, una espera infinita, una paciencia<sup>806</sup>, en el sentido ya definido de este concepto en el *ready-made Con un ruido secreto*, un continuo alimentar el deseo para una posposición infinita del placer-presencia<sup>807</sup>, un no-acontecimiento. Así pues, si podemos definir la relación entre la masculinidad de la zona de los solteros y la femineidad de la zona de la novia, quizá lo más adecuado sea hacerlo diciendo que la relación queda elidida en el *aún-no-ser* del tiempo.

Será esta inconclusión del acto sexual aquello que hizo a Duchamp declarar en 1923 al *Gran Vidrio* como "definitivamente inacabado"<sup>808</sup>. Con ello inauguraba la diacronía levinasiana del no poder ser otra cosa que ser, el *hay* anónimo, la incapacidad absoluta de anticipación de la muerte. Pero el *aún-no-ser* del *hay* anónimo puede ser comprendido esta vez con una cierta ambigüedad, ya que se

---

<sup>806</sup> LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte...* *Op. cit.*

<sup>807</sup> "Para empezar, Masoch desplaza la cuestión de los sufrimientos. Por muy dolorosos que sean, los sufrimientos que el héroe masoquista hace que le inflijan dependen de un contrato. Lo esencial lo constituye el contrato de sumisión con la mujer. La forma según la cual el contrato está enraizado en el masoquismo sigue siendo un misterio. Diríase que se trata de deshacer el vínculo del deseo con el placer: el placer interrumpe el deseo, de tal modo que la constitución del deseo como proceso debe conjurar el placer y posponerlo al infinito. La mujer-verdugo envía sobre el masoquista una honda retardada de dolor, que éste utiliza evidentemente no para obtener placer, sino para remontar su curso y constituir un proceso ininterrumpido de deseo. Lo esencial se convierte en la espera o el suspense como plenitud, como intensidad física o espiritual. Los ritos de suspensión se convierten en los personajes novelescos por excelencia: a la vez en lo que se refiere a la mujer-verdugo que suspende su gesto, y en lo que se refiere al héroe víctima cuyo cuerpo suspendido espera el golpe. Masoch es el escritor que convierte el suspense en el resorte novelesco en estado puro, casi insoportable. La complementariedad contrato suspense infinito desempeña en Masoch un papel análogo al del tribunal y el "aplazamiento ilimitado" en Kafka: un destino diferido, un juridismo, un juridismo extremo, una Justicia que en ningún modo se confunde con la ley". DELEUZE, G.: *Crítica y Clínica*. *Op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>808</sup> PAZ, O.: *La apariencia desnuda...* *Op. cit.*, p. 9.



muestra a partir de un carácter negativo en lo que concierne a la propia obra: en la diacronía la novia no puede, jamás, ser desnudada. Desde el punto de vista de la temporalidad diacrónica, los solteros pueden ser interpretados como grandes conservadores de energía, como compacidades inalterables que nunca se arriesgan a perder su ser en un afuera ajeno al habitáculo espacial y tecnológico donde residen. La imposibilidad de derrochar energía hace que los solteros, en su deseo infinito y de imposible cumplimiento, *tengan-siempre-que-ser*. El *tener-siempre-que-ser* de la masculinidad cierra la vía de la femineidad y vincula al dispositivo de los solteros a la pesantez de lo grave, lo monótono y lo serio, al tiempo del funcionariado propio de los nueve solteros<sup>809</sup>, a Cronos, al tiempo del esfuerzo, el trabajo y el displacer, al tiempo del tedio donde nada acontece y donde no tiene lugar lo decisivo del devenir-acontecimiento. El tiempo monótono del *aún-no-ser* definitivo arroja a los solteros, tal y como señala Duchamp, a la vida "de abajo", vetando en ellos cualquier experiencia de tiempo contingente y anulando toda posibilidad de sorpresa o placer.

Sin embargo, el *aún-no-ser* anónimo puede entenderse de modo positivo si pensamos en el propio Duchamp. Desde el punto de vista de la temporalidad de la paciencia, no sorprende que Duchamp dejara inacabada la obra que había ocupado ocho años de su vida. La inconclusión se traslada desde el quehacer del artista hasta el contenido de su trabajo. Existe en él una errancia en el comportamiento y un

---

<sup>809</sup> "Los machos son moldes - la expresión castellana les conviene admirablemente: machotes -, trajes vacíos inflados por el gas de alumbrado, que es su soplo vital, su ánima deseante. Representan nueve familias o tribus masculinas: gendarme, coracero, policía, cura, mesero de café, jefe de estación, mensajero de gran almacén, lacayo y enterrador. La lista no puede ser más triste. El cementerio de Libreas y Uniformes también se llama Matriz de Eros. Un comentarista ha señalado la ambivalencia: la tumba de los solteros es el lugar de su resurrección". *Ibidem*, p. 42.

continuo transitar caminos transversales que hacen que consideremos su posición vital y temporal a partir de un indudable desdén por la finalidad, el pragmatismo y la utilidad y, en definitiva, por la presencia y el presente. Duchamp no fue jamás el impaciente que anticipa o representa. Más bien actúa inscrito en una ética de la genialidad, en un comportamiento que supo entender William Blake en los Proverbios del infierno pertenecientes a la obra *El matrimonio del cielo y del infierno*:

“Improvement makes strait roads, but the crooked roads without Improvement, are roads of Genius”<sup>810</sup>.

El modo duchampiano de concebir el tiempo a partir de la no-linealidad y de la imposibilidad de producción del presente pleno del acontecimiento, entendido como un punto más dentro de un sistema homogéneo donde cabe la posibilidad de lo experimentable, expresable y pensable, no deja de ser el modo de captación del acontecimiento por parte del genio. No hay, durante los ocho años que duró la ejecución del *Gran Vidrio*, progreso ni punto de fuga hacia el que tender; tampoco meta lineal organizadora y rectora. Si habláramos con lenguaje benjaminiano (también heideggeriano o nietzscheano o propio de Didi-Huberman) podríamos deducir que Duchamp abre un contratiempo en el seno de la Modernidad: rompe con el vicio moderno de acercar las cosas, producirlas, manipularlas y presentarlas, racionalidad en la que la visión predomina como sentido pragmático y utilitarista<sup>811</sup>. Tal vez Duchamp

---

<sup>810</sup> “El progreso traza caminos rectos; pero los tortuosos caminos sin progreso son los caminos del genio”. BLAKE, W.: *El matrimonio del cielo y del infierno*. *Op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>811</sup> Duchamp crea, en cierto modo, un contra-movimiento respecto a la percepción moderna del mundo, aquella manera de percibir descrita por Benjamin, que bien podemos interpretar como un *querer-que-las-cosas-*

eligiera la transparencia del cristal para generar un espacio vacío donde la mirada no pudiera detenerse, donde la percepción no pudiera concluir en ningún punto o meta. Así pues, queda refutado todo intento de plantear un recorrido por la obra, el pensamiento o la biografía de Duchamp a partir de esquemas asociados al recorrido y a la evolución, pues en él todo es infinita digresión, sobreabundancia de incisos e interrupciones.

En la ejecución despreocupada del *Gran Vidrio*, así como en la incapacidad de consumación del acto sexual entre el dispositivo de los solteros y el de la novia, sucede como en la genial obra de Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Durante un gran número de páginas se narran las digresiones periféricas al hecho central (no ya central, sino sólo anecdótico) del nacimiento del protagonista. Según Sterne,

“Las digresiones, no cabe duda de que son la aurora, la vida, el alma de la lectura. Sáquenlas de este libro, por ejemplo, y no quedaría nada de él. Sería todo él como un frío y largo invierno. Devuélvanselas al escrito y cobrará la agilidad de un recién casado, exultante de nuevos alientos,

---

*se-presenten*: "Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. (...) è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione". BENJAMIN, W.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000, pp. 24-25.

aportando variedad y sin temor al desmayo"<sup>812</sup>.

Las digresiones, el *no-llegar-nunca-a-ser-presente*, los continuos abandonos de la obra para dedicarse a jugar al ajedrez hacen que el cristal, con su simbólica inmaterialidad, pueda interpretarse como un alejamiento definitivo en la relación de la mano con el mundo<sup>813</sup>. Duchamp no es un quirotopo<sup>814</sup>. Su intelectualidad anti-retiniana hace del cristal un lugar para el pensamiento que escapa a las categorizaciones heideggerianas de *ser-a-la-mano* y de *ser-ante-los-ojos*, tal y como sucedía en el adelgazamiento de la materia pictórica en la pintura metafísica de De Chirico. Son los movimientos evenemenciales del pensar aquello que otorga a la obra su virtualidad de flotación, su *hay* anónimo diferente de la

---

<sup>812</sup> STERNE, L.: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2005, p. 125.

<sup>813</sup> "Sólo cuando una mano coge las cosas, las encuentra manualmente o las arregla manipulándolas, comienza la transformación de lo que está y queda en derredor en algo utilizable. Éste es, con toda su sencillez, el primer acto de la producción de mundo; (...) Quien es en el mundo tiene útiles a mano; donde hay útiles cerca, no puede estar lejos el mundo". SLOTERDIJK, P.: *Esferas III... Op. cit.*, p. 281.

<sup>814</sup> "En los análisis del útil [Zeug] en *Ser y tiempo*, Martin Heidegger se ha manifestado como el primer quirotopólogo: entendemos por tal un intérprete del hecho de que los seres humanos existen como poseedores de manos y no como espíritus sin extremidades. (...) La más exquisita es su dotación de manos, porque las manos heideggerianas saben, por un oído imbuido por el susurro de la inquietud, lo que hay que hacer en cada caso: de este ser-humano-todo-oidos-todo-manos se declara *expressis verbis*, por primera vez en la historia del pensamiento, que los cohabitantes cósmicos del mundo en el que viven están a su *mano* en forma de útiles. En el mundo de Heidegger, alumbrado por la inquietud, el estar-a-la-mano constituye un rasgo fundamental de lo que rodea a los ex-istentes en su ámbito de proximidad. Un útil es lo que se encuentra al alcance de la mano inteligente, en el quirotopo: el útil para lanzar, el útil para cortar, el útil para golpear, el útil para coser, el útil para cavar, el útil para taladrar, el útil para comer y cocinar, el útil para dormir, el útil para vestir. El ser humano heideggeriano es consciente, con respecto a todas estas cosas, de qué tareas designan ellas a su mano. (...) En casos serios hay que añadir el útil para matar, en casos no-serios el útil para jugar, en caso de pactos el útil para regalar, en caso de accidente el útil para vendar, en caso de muerte el útil para enterrar, en caso de querer designar algo el útil para mostrar, en casos de amor el útil para embellecer". *Ibidem*, pp. 281-282.

presencia, simbolizada a través de la ausencia de realidad y coseidad del cristal.

También pueden interpretarse a partir de la novela de Sterne las formas masculinas de la parte inferior izquierda, esto es, los moldes málicos correspondientes a los solteros. En el relato del escritor irlandés el personaje protagonista nace tras muchas páginas narradas. La extensión infinita de tiempo y la paciencia de la digresión disuelve las extremidades con las que sería posible operar en el mundo, hacer del impulso presencia y acción, reservándolos en una discreta antesala del mundo, incomunicados con el exterior, en la cavidad uterina de un tiempo des-centrado que nada sabe del ser y el presente. Podemos afirmar que si Tristram Shandy permanece en el útero debido a las digresiones de Sterne, los solteros permanecen en su soltería debido a las digresiones duchampianas, siempre impresentables en tanto que entidades masturbatorias. Duchamp es antes, es después, pero jamás ahora (Lyotard). Nosotros podríamos añadir que lo mismo sucede en Sterne cuando el parto del presente marca cortes abruptos en la narración, introduciendo la figura de la aposiopesi, la brusca interrupción del discurso con el silencio<sup>815</sup>. El acontecimiento es silencio, un antes o un después, nunca un ahora efable lingüísticamente.

Pero la interpretación del *Gran Vidrio* como tiempo de la paciencia, del *aún-no-ser* y del *tener-siempre-que-ser* no concluye en lo ya dicho y ya pensado. A priori el contacto con la novia se revela imposible. También la salida hacia

---

<sup>815</sup> “-A mi hermana, dijo mi tío Toby, puede que no le acomode dejar a un hombre que se le aproxime tanto a su \*\*\*\*. Esto es una aposiopesi”. A continuación existe una nota a pie de página que define la aposiopesi como: “La interrupción del discurso con un silencio”. STERNE, L.: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Op. cit., pp. 148-149.

un tiempo-otro del acontecimiento aparece como imposibilidad radical. Pero, como ya escribimos en el capítulo dedicado al acontecimiento dechiriquiano en la Piazza Santa Croce de Florencia, lo imposible del tiempo, esto es, la puesta al desnudo de la femineidad, aunque se sustraiga como ser, se da.

Si bien es cierto que en el *Gran Vidrio* la imposibilidad del acto sexual muestra una tardanza y un retardo<sup>816</sup> infinito que no cesa en su circularidad, no hemos de concluir nuestra lectura de la obra como si se tratara de una completitud cerrada de sentido. Por ello afirmamos que el tiempo acaece. Ahora bien: ¿de qué modo? ¿bajo qué posibilidades? ¿Puede acontecer lo imposible? ¿Existe un espacio para ese evento?

Fijémonos por un momento en uno de los más conocidos trabajos del dibujante Escher, llamado *Ascending and descending*, realizado en el año 1960. En él el caminar en círculo<sup>817</sup> de los soldados debería hacer imposible el tiempo-devenir y, sin embargo, no lo hace, ya que se acaba por introducir mediante paradojas lógico-visuales el infinito dentro de lo finito<sup>818</sup>. En el *Gran Vidrio*, como en

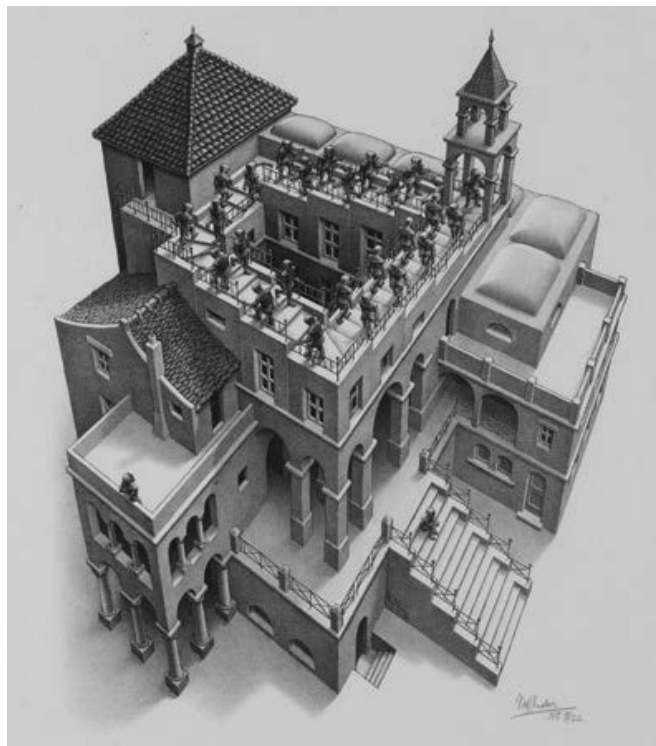
---

<sup>816</sup> "CABANNE: Llamó usted a *La novia* "retraso en vidrio". DUCHAMP: Sí. Me gustaba el toque poético de las palabras. Quise darle a ese "retraso" un sentido poético que ni siquiera podía explicar. Era para no tener que decir un cuadro de vidrio, algo dibujado en un cristal, ¿se da cuenta? La palabra "retraso" me gustó en ese momento como el hallazgo de una frase. Era poética de verdad, en el sentido más mallarmeano de la palabra, por así decirlo". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>817</sup> "Formare un cerchio chiuso, una forma ricorrente in molte delle opere di Escher, che ne era affascinato perchè nel cerchio chiuso qualcosa di infinito può essere catturato nel finito". VV.AA: *Il mondo di Escher*. Aldo Garzanti Editore, Italia, 1978, p. 14.

<sup>818</sup> "Le costruzioni pittoriche con spazi contengono non soltanto allusioni all'infinito, ma anche ripetuti mutamenti da una realtà all'altra attraverso la struttura di un ciclo chiuso. In *Cascata* (...), per esempio, l'acqua scorre incessantemente nel suo corso circolare. In *Salita e Discesa* (...), un gruppo di monaci sale incessantemente e l'altro scende incessantemente. (...) Anche un'affascinante costruzione come *Salita e discesa* (...) non è priva di un tocco di ironia, anche se

el dibujo de Escher, el devenir del acto sexual, aquello absolutamente imposible, habla desde la ausencia, con el lenguaje del don.



*Ascending and descending*  
M. C. Escher  
(1960)

Desde nuestro punto de vista, el despliegue absoluto de lo imposible del *aún-no-ser* es aquello que hace posible el darse del tiempo, un tiempo que ya no se concibe en términos ontológicos clásicos, un tiempo que no es ser-presencia, sino ausencia fuera de la dialéctica, milagro, regalo, don, acontecimiento. Si en el *Gran Vidrio* el acto sexual no existe, si la unión entre los solteros y la novia es imposible, si el acontecimiento es una nada, es esa misma nada la que posibilita el darse del tiempo como acontecimiento. La unión no tiene entidad, pero, igual que

---

per comprendere il motivo per cui sono i monaci che salgono e discendono all'infinito le scale, bisogna conoscere il modo di dire olandese "lavoro da monaco", che significa un lavoro inutile". *Ibidem*, pp. 18-22.

la moneda falsa, se da en un tiempo que nada tiene que ver con la presencia y la metafísica<sup>819</sup>.

¿Cómo propiciar, si no es violentando la presencia, el presente y el ser, un acto caracterizado por su gratuidad, como es el acto sexual, en el seno de las determinaciones de las ciencias mecánicas? Duchamp supo ironizar sobre la racionalidad tecnológica y, por supuesto, crear, como Picabia, máquinas absurdas que evidenciaran las excedencias del deseo<sup>820</sup>, la carencia de fundamento de la génesis y el hundimiento del pensamiento en su límite animal. Cuando concibió la incomunicación radical entre lo masculino y lo femenino sabía que sólo en el resto de la ausencia y fuera del espacio fáctico puede acaecer el acontecimiento temposexual. Si hay algo que podamos decir acerca del *Gran Vidrio* es que el tiempo se da en el tiempo, igual que pintamos de gris sobre una superficie gris y abrimos, sin saberlo, una disrupción en el seno del ser<sup>821</sup>. Pero, ¿qué ha podido ocurrir en el *Gran Vidrio* para que acontezca el descarrilamiento del presente? ¿Qué ha pasado para que el tiempo suceda en el tiempo?

Fue en 1927 cuando sucedió lo imposible. Durante el traslado del *Gran Vidrio* desde el museo de Brooklyn hasta la residencia de su propietaria Catherine Dreier, su superficie del cristal se rompió<sup>822</sup>. Las fracturas afectaron

---

<sup>819</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo, I... Op. cit.*

<sup>820</sup> "En un texto tan difícil como hermoso, Marx invocaba la necesidad de pensar la sexualidad humana no ya como una relación entre dos sexos humanos, el masculino y el femenino, sino como una relación "entre el sexo humano y el sexo no humano". No pensaba, evidentemente, en los animales, sino en lo que de no humano hay en la sexualidad humana: las máquinas del deseo". DELEUZE, G.: *La isla desierta y otros escritos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 310.

<sup>821</sup> SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

<sup>822</sup> "Los dos paneles de vidrio que componían la obra se rompieron en 1927 en el traslado de la pieza desde el Museo de Brooklyn, donde



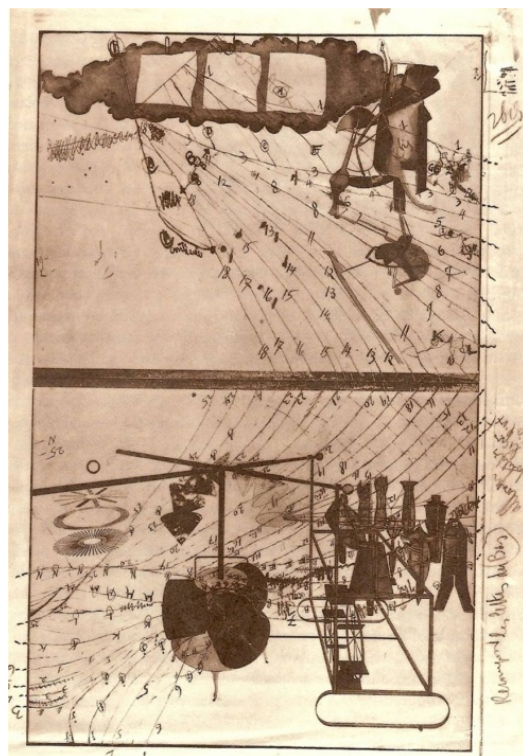
tanto al dominio inferior como al superior, trazándose, por pura coincidencia, líneas que unieron el espacio de los solteros a la zona de la novia. Se produjo, por fin, la comunicación entre la masculinidad y la femineidad. El descarrilar del tiempo de la presencia fracturó, simbólicamente, la superficie del vidrio, dando como resultado la alteración de la experiencia habitual del tiempo y acondicionando el tiempo-acontecimiento a partir del azar<sup>823</sup>. Fuera de cualquier determinación del autor sobre su obra, fuera de todo pensamiento del tiempo como causalidad y generación, lo súbito del azar<sup>824</sup>, su instante, cumplió aquí, desde un radio absolutamente exterior a Duchamp como sujeto generador, la imposibilidad del darse del tiempo-acontecimiento.

---

había sido expuesta por primera vez en la "Internacional Exhibition of Modern Art", hasta la residencia de Catherine Dreier, su propietaria entonces, en West Redding, Conneticut [1]. (...) Aunque en un primer momento, cuando se enteró de la rotura del *Vidrio*, Duchamp se desentendió de él, aduciendo que era algo pasado, que estaba cansado de aquella obra y que ya no le interesaba, lo cierto es que en el verano de 1936 acudió a la residencia de Catherine Dreier, su amiga y mecenas, para realizar un análisis de su estado y una cuidadosa restauración de los dos paneles. En alguna ocasión llegó a comentar que la rotura del vidrio, que produjo grietas estrictamente simétricas, había sido una suerte, ya que el azar había mejorado su obra". SAN MARTÍN, F. J.: *Dalí-Duchamp... Op. cit.*, p. 11.

<sup>823</sup> "CABANNE: Las rajadas van en la misma dirección que las redes de paraderos. No deja de resultar asombroso. DUCHAMP: En el mismo sentido exactamente. Y forma una simetría que parece deliberada; ahora bien, no es el caso, en absoluto. CABANNE: Cuando vemos el *Gran Vidrio* es imposible imaginárselo intacto. DUCHAMP: No. Está mucho mejor roto, cien veces mejor. Es el destino de las cosas. CABANNE: Esa intervención del azar con la que usted cuenta tan a menudo. DUCHAMP: Es algo que respeto; ha acabado por gustarme". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>824</sup> Sobre el accidente, sobre el azar, dice Octavio paz: "El accidente no es sino una de las formas en que se manifiesta un designio que nos sobrepasa. Ignoramos todo o casi todo de ese designio, salvo su poder sobre nosotros". PAZ, O.: *La apariencia desnuda... Op. cit.*, p. 44.



*Dibujos de Duchamp de las roturas del Gran Vidrio*  
(1939)<sup>825</sup>

Las fracturas del vidrio se presentan como la huella del instante decisivo, del acontecimiento del tiempo que une los solteros a la novia<sup>826</sup>. Aquel resto, aquella ausencia y aquella imposibilidad radical que hacía posible el círculo económico vienen a presentarse, ahora en el ámbito de lo visual, como los verdaderos configuradores de la temporalidad del *Gran Vidrio*. La unión que no puede ser presencia se celebra en la locura, en la inconsciencia absoluta del enlace diferido del sí mismo en lo otro. ¿Acaso no es la unión sexual un acto irreplicable? Ante ella, cabría preguntarse: ¿quién ofició la ceremonia? Ni lo religioso-trascendente ni lo civil: la ausencia es ateológica, (no llega a ella ninguna voz, ningún demiurgo

<sup>825</sup> RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, p. 165. La imagen aparece ligeramente torcida, al igual que en la fuente de donde ha sido extraída.

<sup>826</sup> "Las grietas de la rotura del Gran Vidrio forman una hermosa disposición simétrica entre los dos paneles: gracias al «azar objetivo» la esfera de la novia se comunicaba al fin con los solteros". *Ibidem*, p. 169.

que habilite un *lugar-para-la-voz*) y es a-lógica, (no llega a ella la indiferencia-presencia de la punición). Así, el tiempo, la diferencia y el acontecimiento se dan en la virtualidad pura, revelando el *aún-no-ser* inicial en un *haber-sido* final como aquello que no existe pero que, sin embargo, se da, y lo hace justo en el instante donde el pensamiento sufre su catástrofe<sup>827</sup>, quebrando la rigidez de la metafísica y desnudando a la novia, esto es, al tiempo de la presencia, al tiempo desnudado de cualquier ámbito que lo disfrace de presente.

Como decíamos al comienzo de este apartado, el tiempo se manifiesta en las dos obras maestras de Duchamp a partir de un *aún-no-ser* y de un *haber-ya-sido* (Lyotard). Si en el *Gran Vidrio* todo terminaba por hacerse virtualidad cristalizada, en *Étant donnés* la radicalización de la ausencia aparece a partir de un *haber-ya-sido*. El análisis de la estructura temporal de la última gran obra del artista, titulada *Étant donnés: 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage* (Dados: 1° La cascada 2° la luz de gas), ejecutada en secreto en el estudio que Duchamp poseía en Nueva York durante veinte años, entre 1946 y 1966, esclarecerá lo afirmado. Al parecer, solamente las personas más cercanas al artista pudieron saber de la existencia de esta obra mientras Duchamp la desarrollaba<sup>828</sup>. Hoy podemos encontrarla en el Philadelphia Museum of Art.

---

<sup>827</sup> "El ideal de la vivencia tipo shock es la catástrofe". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 514.

<sup>828</sup> "Sólo unos pocos íntimos del artista (entre ellos su mujer Alexina y el hijo de ésta, Paul Matisse) conocieron este trabajo antes de que se revelara su existencia tras la muerte de Duchamp". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte... Op. cit.*, pp. 199-200.



*Étant donnés (detalle del exterior)*  
Marcel Duchamp  
(1946-1966)

Lo primero que puede verse de ella es un portalón embutido en un marco de ladrillo visto. La puerta fue llevada desde Cadaqués a Nueva York<sup>829</sup>, y está compuesta por madera desgastada y por clavos fabricados artesanalmente. En el área central de su superficie aparecen, casi imperceptibles, dos pequeños agujeros, únicamente distinguibles a la mirada cuando el espectador se aproxima a ellos.



Agujeros en la puerta de *Étant donnés*  
Imagen de Eduardo Sterzi  
(2011)

---

<sup>829</sup> *Ibidem*, p. 200.

En un principio sólo vemos la vieja puerta ante nosotros. Según esta impresión inicial el tiempo haría su aparición en su superficie envejecida, a través de la duración propia de la corrupción de su material constituyente, ajena a los parámetros temporales humanos. Sin embargo, consideramos que pensar la temporalidad de *Étant donnés* sólo desde lo incompleto de la obra sería como intentar completar una conversación de la que hemos podido oír sólo el principio. Puesto que una puerta siempre, a priori, indica tránsito, intercomunicación y separación provisional, algo nos dice que debemos acercarnos para saber qué se esconde tras ella. Cuando lo hacemos, comprobamos que existen dos pequeños agujeros practicados en la parte superior central, lo que propicia la curiosidad del espectador y corrobora la puerta como existencia que anuncia, comunica e indica la apertura hacia lo otro. Sólo nos queda situar los ojos a la altura de los agujeros. Si miramos por ellos, ¿completaremos lo ya conocido?



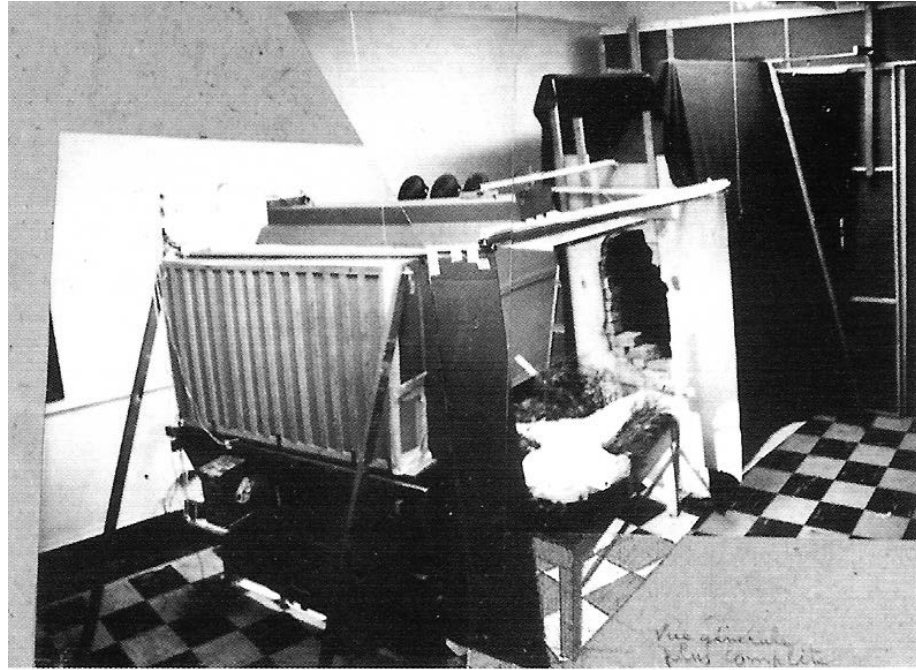
*Étant donnés (interior)*  
Marcel Duchamp  
(1946-1966)

Lo que vemos nos hace olvidar de inmediato la puerta exhibida al principio. Ante nuestros ojos, y en un contraste brutal con el exterior, aparece una imagen: tras una pared de ladrillo agujereada vemos, parcialmente, el cuerpo de una mujer desnuda tendido sobre unas ramas secas, mostrando su sexo depilado justo en el centro del espacio donde converge nuestra mirada. La mujer sostiene sobre su mano izquierda una lámpara de luz verdosa que ilumina el espacio. Al fondo se ve un paisaje campestre en el que se desliza una cascada ficticia en un movimiento continuo. Parece que la acción se ha detenido y que lo único que continúa deviniendo es el flujo del agua en movimiento de la cascada<sup>830</sup>.

La imagen impacta por su inesperado contenido, pero sobre todo por el detallismo superrealista con el que se exhibe, el cual pone en entredicho lo que vemos. Sabemos de los esfuerzos de Duchamp para llegar a establecer un espacio hiper-correcto creado a través de la ilusión tridimensional de la perspectiva clásica. Esos esfuerzos revelan, a nuestro juicio, la artificialidad y la siniestralidad de dicho espacio.

---

<sup>830</sup> "Y el que se asoma a los agujeritos tiene la sensación de contemplar un fragmento, eventualmente congelado, de la realidad". *Ibidem*, p. 200.



*Vista de las estructuras  
que componen la instalación *Étant donnés*  
Marcel Duchamp  
(1946-1966)*

La tridimensionalidad minuciosamente construida habilita la teatralidad de lo que vemos. Al igual que De Chirico hizo emerger el trasfondo del desarrollo histórico de la perspectiva y su saber, empleándola como símbolo de una espacialidad alienante, Duchamp "artificializa" el espacio. Cuando observamos la instalación, en lugar de quedar inmersos por la ficción espacial, somos conscientes de la disposición de los elementos como si de un teatro se tratase. La realidad que vemos no es, del todo, creída y asumida por nosotros, sino puesta en duda. Somos conscientes de que miramos un constructo que, si bien coincide con la realidad dada, despliega al mismo tiempo la incertidumbre y la ambigüedad de una imagen construida.

En *Étant donnés* aquello que no debería aparecer, esto es, la idea de un espacio construido y artificial, aparece. El espacio se manifiesta como siniestralidad. Lo siniestro, entendido en términos freudianos como aquello que nunca

debió aparecer y que, sin embargo, ha aparecido<sup>831</sup>, es la entidad que posibilita una percepción diferente de la obra. La tridimensionalidad tan minuciosamente construida impone con énfasis una aparición superlativa de realidad que, pretendiendo objetividad, revela un espacio racionalmente administrado. El espacio se impone como algo exterior a nosotros en su continuidad férreamente construida, desvelando la siniestralidad que deja ver una falta de correspondencia entre la percepción y lo percibido. ¿Qué viene a decir, en términos temporales, la aparición de lo siniestro en un espacio tan real?

Al dudar de la racionalidad objetivante nos situamos fuera de ella. Cuando miramos a través de los agujeros y vemos aparecer el histrionismo perspectívico duchampiano, comenzamos a estar fuera de la presencia patente y de su correspondiente temporalidad del presente. En términos objetuales y no espaciales es lo que sucedía en obras como *En previsión de un brazo partido* o *Underwood*. Si un primer acercamiento muestra la contundencia de realidad y presencia, su artificialidad esboza un primer indicio hacia aquello que no puede ser pensado como presente. Por su misma violencia exhibicionista el presente se debilita, igual que nuestra atención se debilitaría ante una compañía demasiado pesada, a la que primero escuchamos con atención disimulando nuestro desinterés, pero ante la que poco a poco se nos va haciendo insufrible el esfuerzo por disimular, con lo que acabamos bostezando, asintiendo cuando tendríamos que haber negado y viceversa, hasta que, oyendo un zumbido ininterrumpido, llegamos a perder nuestra mirada en el vacío. Al final ya no estamos allí, porque nos hemos ausentado. Si primero fuimos atención enfática en el

---

<sup>831</sup> Entendemos lo siniestro según el escrito de Freud dedicado al tema: FREUD, S.: *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.



presente, acabamos siendo un *no-estar-presente*. Desalojamos el presente y pensamos en silencio: ¡qué acabe ya todo esto!, o lo que es lo mismo, ¡qué desaparezca ya este presente!



*Esquema conceptual: la luz en *Étant donnés*, un dispositivo de presentación.*

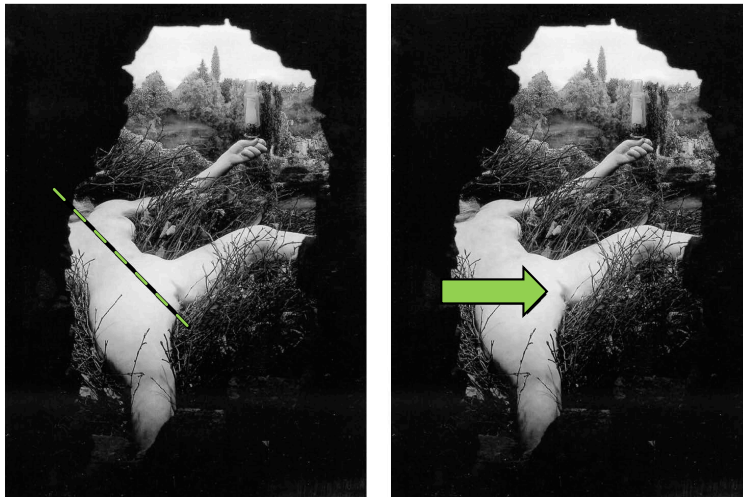
Pero la puesta en duda del presente no aparece sólo en el minucioso histrionismo espacial. A través de la luz Duchamp vuelve teatral todo lo que dispone en ese espacio. Las cosas iluminadas por el foco dirigido están introducidas en un ambiente irreal<sup>832</sup>, haciendo que la imagen total emerja en cualidad de nítida aparición que no alcanza la impresión de realidad real, sino que, más bien, se manifiesta bajo un fenómeno similar al de la extraña ensoñación. Lo que observamos en *Étant donnés* señala hacia un lugar diferencial donde lo más presente ha pasado a convertirse en un *estar-ambiguo* que pivota entre la hiper-realidad y su debilitamiento. *Étant donnés* incomoda a la identidad para sí misma. Si en algunos *ready-mades* el artista ha conseguido que los objetos emitan, aunque sólo a priori, un

---

<sup>832</sup> «El sutil efecto luminoso perseguido por Duchamp (...) contribuye a mezclar y a multiplicar todas las luces. Reflejándolas hacia el interior, y haciendo que la figura femenina resplandezca como una verdadera "aparición"». RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 211.

certificado de autenticidad al ojo humano, en *Étant donnés* ese certificado no ha sido expedido al espectador. Lo que vemos, ya sea debido a un histrionismo espacial o a una teatralidad lumínica, aparece como presente no pleno.

Al margen de lo antes escrito, hay en *Étant donnés* una particularidad que manifiesta la ausencia del tiempo del presente. Se trata de uno de los puntos referenciales hacia donde confluyen las líneas del espacio construido. El tejido espacial tiene su centro en el sexo depilado del cuerpo femenino. Cuando miramos a través de la puerta y percibimos el centro-sexo del espacio, nos damos cuenta que existe una particularidad que llega a molestar nuestra visión: nos apercibimos de que el sexo ha sido desplazado de su lugar natural<sup>833</sup>, ligeramente, como indica la flecha de la imagen adjunta, hacia la derecha.



*Esquema conceptual: desplazamiento del sexo-ojo /  
Desplazamiento de la presencia-presente.*

---

<sup>833</sup> “Lo curioso es el área de la vagina que no está en el lugar apropiado. No se lo comentó demasiado al principio y luego algunos críticos, incluyéndome, pensamos que quizá esto no era una figura femenina, quizás era una figura andrógina, y quizás lo que Duchamp quería decir aquí era que lo andrógino podía ser la encarnación del espíritu. Era un estado de la mente en el arte, esta figura que está en un estado de mutación sexual, o de castración, quizás”. MORGAN, R. C.: *Op. cit.*, p. 71.

Lo que vemos presenta una asimetría, un descentramiento leve pero definitivo. Aunque la lógica visual educada por la experiencia nos diga que lo habitual es que el sexo se halle en el eje central del cuerpo humano, en *Étant donnés* ha sido desplazado para hacerlo coincidir con el centro visivo del espacio, formando, a su manera, un punto de atención bien señalizado donde dirigir la mirada. La realidad queda manipulada para inscribirse plenamente en el constructo geométrico-mental ideado por Duchamp.

Es así como el centro-sexo abre, respecto al tiempo, también su diferencia. No se trata ya de unos genitales presentes, sino de un desplazamiento o dislocación. Si tanto el espacio como la iluminación se ponían en duda con la aparición de lo siniestro, es la descentralización del sexo femenino la que viene a ausentar, de modo más clarificador, la nítida aparición del personaje recostado sobre las ramas secas. Desde esta perspectiva, parecería que la carnalidad no coincidiera con el presente, que se hubiera deslizado hacia algún lugar para debilitar la coincidencia entre centro espacial, genitalidad y temporalidad de la presencia. Si según Benjamin:

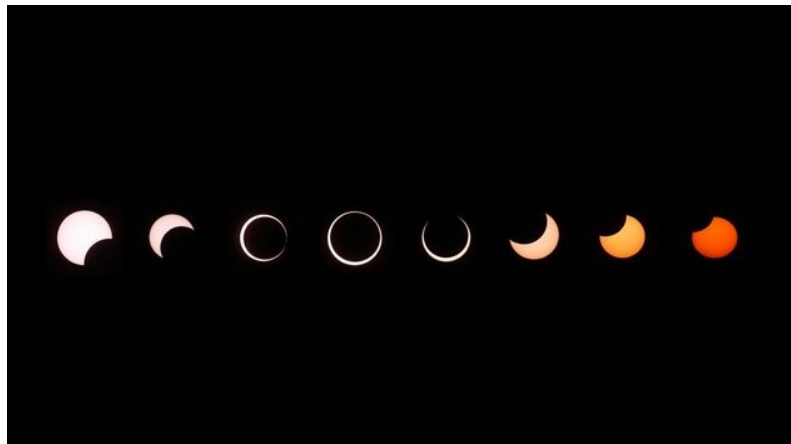
"El sadismo y el fet(i)chismo se entrelazan en las fantasías que quieren hacer de toda orgánica patrimonio de lo inorgánico"<sup>834</sup>,

Duchamp anula la comprensión del objeto de deseo, ausentándolo de todo indicio de posesión y violencia. En términos heideggerianos, la *Lichtung* no aparece en la juntura entre punto central, órgano sexual y personaje femenino, sino como algo que no es. Para clarificar lo

---

<sup>834</sup> BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 361.

anteriormente expuesto, escogeremos la imagen de un eclipse total de sol. En este popularmente conocido fenómeno astronómico, la luna efectúa un movimiento físico según el cual acaba interponiéndose totalmente entre el sol y la tierra. Imaginemos ahora que un eclipse total predicho por los físicos no llega a producirse, haciéndolo sólo parcialmente. Si nos hubiéramos tomado la molestia de asistir al evento pensaríamos que hemos mirado demasiado tarde o demasiado pronto hacia el sol. Veríamos un eclipse parcial, una pequeña arista curva correspondiente a una porción de sol que queda a la vista. Si esto se produjese pensaríamos que no hemos asistido a un eclipse total, que no lo hemos "presenciado", que no hemos estado ni en el lugar ni en el momento adecuado y que, en definitiva, no hemos estado coordinados con el tiempo de las estrellas.



*Evolución de un eclipse total de sol visto desde Tokio  
21 de mayo de 2012*

Si volvemos a nuestra interpretación sobre la instalación duchampiana, encontraremos que el desplazamiento del sexo hacia un lado muestra de modo nítido un *no-estar-presente*. Algo se ha descentrado, descarrilando la visión, y no estamos presentes del todo ante la escena que se nos muestra. Una pregunta surge entonces: ¿cuáles son las consecuencias del desplazamiento de los genitales femeninos

para el ojo del voyeur? ¿Puede la descentralización del eje corporal descentralizar también el ojo-visión, o lo que es lo mismo, el presente de aquel que mira?

Si recordamos lo ya señalado, Duchamp practicó dos agujeros en la puerta de madera que propiciaban la mirada a través de la superficie. Concibió la instalación para que un solo espectador, de manera individual, pudiera asomarse al espectáculo<sup>835</sup>, calculando la posición que debía ocupar. Así pues, la obra sólo se ve desde ese lugar preestablecido y sólo si se cumplen las coordenadas espacio-temporales adecuadas para que la aparición se presente ante los ojos. Puesto que Duchamp confiere al mirón un lugar privilegiado desde el que poder *presenciar* algo, a todo aquel que se decida a mirar, le compete, lo quiera o no, un punto del espacio-tiempo, esto es, el presente que presenta la pieza.

El espectador mira desde el presente, ve desde el presente, pero ¿podemos decir que ve el presente? Tal vez sería más adecuado decir que lo que ocurre tras la puerta es un desplazamiento del presente, y que este no-presente contribuye al antagonismo radical entre dos modalidades temporales: la del espectador (el presente-visión) y la del interior de la instalación (el no-presente).

¿No es una casualidad que aquello que primero ve nuestro ojo sea el centro desplazado a través del sexo? Es así como la visión presente del voyeur entra en analogía con el centro-sexo desplazado, con un punto alocrónico de ausencia. Lyotard explica de modo conspicuo este particular paralelismo:

---

<sup>835</sup> "La idea de controlar absolutamente el punto de vista, de obligar a "espíar" al espectador haciéndole descubrir el objeto (eventualmente prohibido) de su deseo a través de algún agujero". RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, pp. 224-225.

"En una organización de este tipo, el punto de vista y el de fuga son simétricos: si es cierto que el último es la vulva entonces ésta es la imagen especular de los ojos del voyeur. O lo que es igual: cuando estos ojos creen ver la vulva, se están viendo a sí mismos. Un coño es el que ve"<sup>836</sup>.

Así pues, la identificación entre ojo y sexo transforma plenamente la situación de nuestra mirada. Una vez que mire a través de la puerta no podrá disociarse ya del no-presente que ve, pues la identidad ojo-vagina hace del espectador mismo también un no-presente. Duchamp logra que el sujeto-espectador abandone su fundamento óptico-temporal con el que percibir lo presente, debilitándolo y abriéndolo hacia un tiempo de la ausencia y la ceguera. Sucede como en la imposibilidad de decibilidad de la mujer en los textos de Nietzsche:

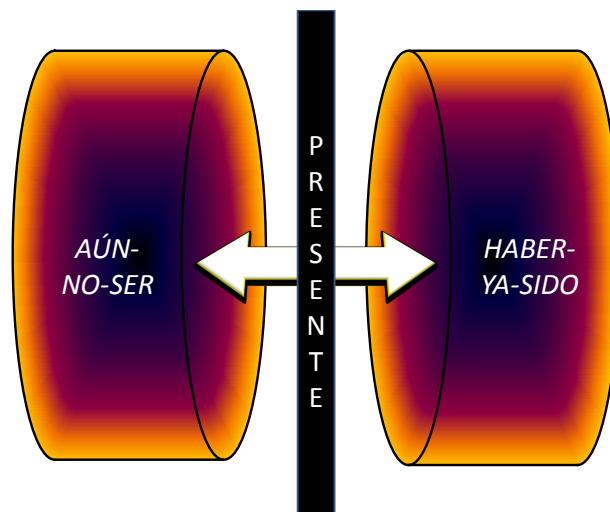
"Hay que admitir torpemente que si no se pueden asimilar - entre ellos en primer lugar- los aforismos sobre la mujer y el resto, es también porque Nietzsche no lo veía muy claro a primera vista, y que semejante ceguera regular, rítmica, que no cesará nunca, tiene lugar en el texto. Nietzsche se encuentra un poco perdido. Siempre *hay* pérdida, puede afirmarse, desde el momento en que *hay* hymen"<sup>837</sup>.

---

<sup>836</sup> LYOTARD, J.-F.: *Duchamp's TRANS/formers*. The Lapis Press, Venice, (California), 1990, p. 175. Citado en: *Ibidem*, p. 240.

<sup>837</sup> DERRIDA, J.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 66.

La percepción del presente, bajo la identidad expuesta, ha sufrido también una descentralización, un afuera del esquema agustiniano que tomaba el presente como modo temporal privilegiado. Lo óptico, desde ahora convertido en virtual, posibilita el darse del tiempo fuera del ser.



*Esquema conceptual: Étant donnés y el desplazamiento del presente hacia el aún-no-ser o hacia el haber-ya-sido*

Ahora bien: si el ojo observa una ausencia de presente, el tiempo en *Étant donnés* puede abrirse en dos direcciones y sentidos: bien hacia un *aún-no-ser* o bien hacia un *haber-ya-sido*. Las preguntas de Pierre Cabanne sobre la obra confirman lo que afirmamos:

"¿Qué ha sucedido? ¿Es un asesinato? ¿Una violación? ¿Se trata del fruto de un acto de sadismo?"<sup>838</sup>.

Si leemos la obra desde la perspectiva del *aún-no-ser* asistimos a una obertura-prólogo de una escena de sexo<sup>839</sup>. La mujer desnuda que muestra sus genitales con las piernas

<sup>838</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 164.

<sup>839</sup> "¿Es la escena que ve el mirón a través de la puerta, como yo sospecho, el preludio de una consumación amorosa?" RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 214.

abiertas estaría invitando al que mira a consumir su deseo. Sin embargo, este *aún-no-ser* se ve solidificado por la interposición de la puerta: no es posible que el acontecimiento se produzca. En tanto que *Étant donnés* pudiera interpretarse como *no-ser-aún* del tiempo es preclímax que distancia en la diacronía al momento futuro, dejando siempre fuera al acontecimiento-sexo como lo otro. Igual que *Con un ruido secreto*, *Étant donnés* debilita hasta la extinción total la venida del acontecimiento a la presencia. Duchamp aparecería como el director de un centro en el que se imparte cursos intensivos sobre la paciencia.

Sin embargo, no creemos que el tiempo en *Étant donnés* comparezca como *aún-no-ser*, pues existen algunas coincidencias, tanto en la propia obra como en su tiempo de circulación, que confluyen más bien en un *haber-ya-sido*<sup>840</sup>. Cuando contemplamos esta instalación no podemos dejar de recordar la novela de Faulkner *Santuario*, de 1931, en la que el acontecimiento de la violación de la joven Temple Darke a manos de Popeye (personaje probablemente impotente), utilizando brutalmente una mazorca de maíz, no es narrado por el autor<sup>841</sup>. A pesar de ello el acontecimiento marca un punto de inflexión en la vida de Temple:

---

<sup>840</sup> Sobre el tiempo como *haber-ya-sido* diferente del tiempo de la presencia pueden consultarse las siguientes fuentes: VATTIMO, G.: *Introducción a Heidegger*. Op. cit. HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*. Op. cit. HEIDEGGER, M.: *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Op. cit. HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo*. Op. cit.

<sup>841</sup> Según Mario Vargas Llosa: "La eficacia de la forma, en *Santuario*, se debe, ante todo, a aquello que el narrador oculta al lector, descolocando los datos en la cronología, o suprimiéndolos. El cráter de la novela -la bárbara desfloración de Temple- es un silencio ominoso, es decir locuaz. Nunca se describe, pero de ese abolido salvajismo irradia la ponzoñosa atmósfera que acaba por contaminar a Jefferson, Memphis y demás escenarios de la novela hasta convertirlos en la patria del mal, en un territorio de perdición y de horror negado a la esperanza". VARGAS LLOSA, M.: "El santuario del mal", en: FAULKNER, W.: *Santuario*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1987, p. 10.



«Popeye se volvió y la miró. (...) era como si el sonido y el silencio se hubieran invertido. Temple podía oír el silencio como un susurro atronador mientras Popeye iba hacia ella atravesándolo, apartándolo, y empezó a decir "Me va a pasar algo". Se lo estaba diciendo al anciano con las flemas amarillentas en lugar de los ojos. "¡Algo me está pasando!", le gritó al viejo, sentado al sol en su silla, con las manos cruzadas sobre la empuñadura del bastón. "¡Se lo dije!, gritó, haciendo estallar las palabras como silenciosas burbujas calientes en el silencio cegador que los rodeaba, hasta que el anciano volvió la cabeza y los dos coágulos de flema hacia donde ella, tendida sobre las ásperas tablas bañadas por el sol, se agitaba, sacudiendo brazos y piernas. "¡Se lo dije! ¡Se lo dije desde el primer momento!"»<sup>842</sup>.

¿Qué ha pasado? Podríamos preguntarnos ante este fragmento de la novela de Faulkner. El sentimiento de presagio y de indefensión de la joven ante la brutalidad del deseo masculino indica que algo está por suceder, que algo está sucediendo y que algo ha sucedido. Y sin embargo: ¿cómo denominar la concreción de este evento? En Faulkner el acontecimiento es lo inenarrable: no hay lenguaje, no se ha querido que el lenguaje se devalúe en la narración de una intensidad inenarrable<sup>843</sup>. La violación de Temple, jamás narrada y sólo sugerida al final de la novela, abre un

---

<sup>842</sup> FAULKNER, W.: *Santuario*. *Ibidem*, pp. 107-108.

<sup>843</sup> Lo cual recuerda a: NANCY, J.-L.: *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.

agujero dentro del relato: el acontecimiento no puede decirse, aunque cambie y sea lo que posibilite el cambio-devenir. Sobre lo sucedido no puede decirse: "resulta que Temple fue violada", o "lo que sucede es que la mazorca de maíz...". Mientras que el acontecimiento es inenarrable mientras sucede, sí es explicitado parcialmente por el abogado en la escena de la novela en la que se narra un juicio donde declara Temple contra Goodwin, acusado de asesinar a Tommy<sup>844</sup>. Allí, cuando los límites de la ley hacen de lo inconmensurable un suceso mensurable, juzgable y condenable, el lenguaje *puede* describir aquello que sucedió, violentando el acontecimiento, falseando sus intensidades, olvidando las posibilidades abiertas en el tiempo-devenir. En el relato de Faulkner al final acaba sucediendo un reordenamiento del pensamiento, aquel orden que pervertía la variedad del mundo descrito por Nietzsche en *La voluntad de poder*:

"Caos inicial de representaciones. Las representaciones que se alían entre sí, subsisten; aquellas otras que no logran esta alianza, la mayoría, desaparecen y sucumben"<sup>845</sup>.

¿Qué sucedería si Temple no pudiera relatar la violación acontecida? El caos de las representaciones, en vecindad con el acontecimiento, haría explotar la ley: en su inenarrable criminalidad el acontecimiento no podría ser

---

<sup>844</sup> "El fiscal del distrito se volvió hacia el jurado. - Presento como prueba este objeto encontrado en la escena del crimen - en la mano sostenía una mazorca. Daba la impresión de haber sido sumergida en pintura de color marrón oscuro-. (...) Acaban de oír las declaraciones del químico y del ginecólogo, quien, como muy bien saben, es una autoridad en las más sagradas manifestaciones del aspecto más sagrado de la vida: la feminidad, y que dice que no estamos ya ante un caso para el verdugo, sino que esto requiere un buen fuego de gasolina". FAULKNER, W.: *Santuario. Op. cit.*, p. 273.

<sup>845</sup> NIETZSCHE, F.: *La voluntad de poder. Op. cit.*, p. 348.

juzgado. En su no presentarse en la cronología de lo fáctico-lineal, quedaría fuera del tiempo del presente. Temple se mostraría como la figura vulnerada de una criminalidad indescriptible, impresentable.

Duchamp, como el personaje de Faulkner, pertenece a esa ausencia impresentable, es huella posterior de la ilegalidad del tiempo. Quizá, en este sentido, la rebelión moral de Dadá y, en ocasiones, del grupo surrealista pueda ser explicada a partir del tiempo inenarrable del acontecimiento que no puede ser fundamento-relato de ninguna narración religioso-moral. Todo escándalo contra la moral pública no fue otra cosa que señalar la ilegalidad de los relatos. Louis Aragon insultaría a los sacerdotes cuando pasaban junto a él para restituir el tiempo del acontecimiento a su ilegalidad contra-fáctica y por ello indecible.

No podemos, como espectadores de *Étant donnés*, ser más que idiotas que escuchan el sonido del acontecimiento, que berrean, como otros de los grandes personajes de Faulkner, Benjy (*El Ruido y la Furia*)<sup>846</sup>, ante los eventos radicales del tiempo, como si el mundo fuera una continua ilegalidad ante la que sólo se puede experimentar el dolor y el placer de lo inenarrable, y como si nuestra vida, toda, fuera el berrido posterior al tiempo inexistente del acontecimiento impensable, impresentable, irrepresentable. La instalación de Duchamp es el berrido posterior, silencioso y absolutamente concreto del acontecimiento que no es.

Este *haber-ya-sido* de *Étant donnés* nos recuerda al *haber-ya-sido* beckettiano de la obra *Fin de partida*. Si en *Esperando a Godot* existía el *aún-no-ser* vivido como

---

<sup>846</sup> FAULKNER, W.: *El ruido y la furia*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

desesperación, negatividad, ausencia insoportable y nihilismo, en *Fin de partida* encontramos el haber-ya-sido experimentado desde el cansancio, la pesadez existencial, la acumulación, la nostalgia amarga y la tristeza. Una frase de uno de los protagonistas es especialmente reveladora, pues funciona como recapitulación del contenido filosófico del libro:

"HAMM (igual). - (...) El fin está en el principio y sin embargo uno continúa. (Pausa.)"<sup>847</sup>.

Al igual que en *Étant donnés* tampoco sucede nada, no hay acontecimiento ni antesala de ningún acontecer: la acción ya ha pasado. Sus personajes se sitúan detrás de todo tiempo y a la vez a una distancia infinita de la repetición<sup>848</sup>, en el sentido vitalista deleuziano de este concepto, donde

"la repetición no es la generalidad"<sup>849</sup>.

Si en *Godot* el presente se vivía como tiempo vacío<sup>850</sup> de la espera, en *Fin de partida* el presente se vive como un tiempo vacío que toma un acontecimiento del pasado como super-signo del acontecer<sup>851</sup>, reflejando una incapacidad de

---

<sup>847</sup> BECKETT, S.: *Fin de partida*. Unidad Editorial, Madrid, 1999, pp. 77-78.

<sup>848</sup> "HAMM. - El asunto no es tan divertido. (Pausa). Pero al final de la jornada siempre es lo mismo, ¿verdad, Clov? CLOV. - Siempre. HAMM. - Este fin de jornada es uno de tantos, ¿verdad, Clov? CLOV. - Eso parece". *Ibidem*, p. 28.

<sup>849</sup> FOUCAULT, M.; DELEUZE, G.: *Theatrum Philosophicum / Repetición y diferencia*. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>850</sup> "HAMM. -... ¿Qué hora es? CLOV. - La de siempre. HAMM. - ¿La has mirado? CLOV. - Sí. HAMM. - ¿Y qué? CLOV. - Cero". BECKETT, S.: *Fin de partida*. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>851</sup> "NELL. -Sí, sí, es lo más cómico del mundo. Y nos reíamos, nos reíamos con ganas, al principio. Pero siempre es lo mismo. Sí, es como la historia amena que nos cuentan con demasiada frecuencia, la encontramos siempre amena, pero ya no reímos. (Pausa.)". *Ibidem*, p.

vivir el presente como posibilidad o apertura hacia la alteridad. El *qué ha pasado* de los personajes no se comprende tanto como enigma purificador, sino como lamento<sup>852</sup>. Por eso nada sucede, y sólo vemos los restos de un *demasiado tarde* con melancolía, en una absoluta ausencia de vitalidad, en una recomposición inevitable, cada vez mayor, pero siempre infinitamente creciente, de la identidad. Sin embargo, esta melancolía del *haber-ya-sido* en *Étant donnés* es concebida de modo positivo, pues escapa al tiempo insostenible de la metafísica del presente, haciéndose pulsional, acto fallido, tic del tiempo como lo inconcluso que retorna.

Recordemos que Duchamp concibió la obra para que sólo fuera vista tras su muerte. Al parecer, cuando donó la instalación al Museo de Arte de Philadelphia, ordenó en su testamento que la parte que el espectador veía al mirar a través de los dos orificios no fuera fotografiada hasta quince años después<sup>853</sup>. Con ello consiguió generar en el público interesado una curiosidad especial, pues la prohibición incitaba a viajar a Philadelphia para ver el interior. ¿Qué supone esta prohibición? Durante quince años el único modo de conseguir información sobre *Étant donnés*

---

33. "HAMM. -... ¿Recuerdas al principio cuando me llevabas a pasear, qué mal lo hacías? Empujabas demasiado arriba. ¡A cada paso estabas a punto de echarme por los suelos! (Tembloroso.) ¡Je, je, nos divertíamos mucho los dos, nos divertimos mucho! (Taciturno.) Después nos acostumbramos". *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>852</sup> "HAMM. - ¡Clov! CLOV (absorto.) - Mmmm. HAMM. - ¿Sabes una cosa? CLOV (igual). - Mmmm. HAMM. - Nunca estuve allí. (Pausa.) ¡Clov! CLOV (se vuelve hacia HAMM, irritado). -¿Qué dices? HAMM. -Nunca estuve allí. CLOV. -Tuviste suerte. Se vuelve hacia la ventana. HAMM. - Eternamente ausente. Todo se ha hecho sin mí. No sé qué ha sucedido. (Pausa.) ¿Tú sabes que ha sucedido? (Pausa.) ¡Clov! CLOV (se vuelve hacia HAMM, irritado). - ¿Quieres que mire esa mierda, sí o no? HAMM. -Respóndeme primero. CLOV. - ¿Qué? HAMM. - ¿Sabes que es lo que ha sucedido? CLOV. - ¿Dónde? ¿Cuándo? HAMM (violentamente). - ¡Cuándo! ¡Lo que ha sucedido! ¿No comprendes? ¿Qué ha sucedido?". *Ibidem*, p. 82.

<sup>853</sup> MORGAN, R. C.: *Op. cit.*, pp. 69-70.

estaba ligado al relato diferido<sup>854</sup>: sólo alguien que hubiera visto personalmente la obra podría después contar el secreto<sup>855</sup>.

Podríamos establecer una correspondencia entre *Étant donnés* y algunos fotogramas de la película *In the Mood for Love* (*Deseando amar*) (2000), del director hongkonés Wong Kar Wai.



*In the Mood for Love*  
Wong Kar Wai  
(2000)

<sup>854</sup> Es así como interpreta José Jiménez la palabra retardo en relación al *Gran Vidrio*: "Desde luego, la clave del sentido está en la palabra *retraso*. Pero si tenemos en cuenta el gusto de Duchamp por las homofonías, no es difícil advertir que, cambiando el orden de las palabras en la frase: *verre en retard*, está muy próximo en su sonido a *voir en retard*, esto es: *ver con retraso*, *verlo tarde*, lo que implica una necesaria dilatación en la posibilidad de hacerse con los sentidos de la obra por parte del que la mira. ¿Hay alguien capaz de entender *La novia desnudada por sus solteros*, mismamente (...) simplemente mirando, con un golpe de ojo? Está claro que no: hace falta desentrañar el enigma propuesto por lo que no es sino un dispositivo abierto de sentidos. Y ahí interviene el lenguaje, el acceso a la obra es indisoluble del conocimiento de los escritos". DUCHAMP, M.: *Escritos*. Op. cit., p. 24.

<sup>855</sup> MORGAN, R. C.: Op. cit., p. 70.

En ella el personaje protagonista susurra, dentro de un agujero en la piedra de un templo camboyano, el secreto de su experiencia pasada, cubriéndolo después con tierra para que permanezca dentro para siempre. La película termina con un rótulo en el que es posible leer que los recuerdos son vistos a través de una ventana de cristal, que es posible ver pero no tocar, pues todo lo que se recuerda es siempre borroso y vago.

Así pues, Duchamp habría concebido la pieza como pleno *haber-sido* desde casi todas las facetas posibles: por un lado, la muestra de la obra no se presenta en un tiempo coincidente con la vida-presente del artista, sino que, igual que una estrella que vemos mucho después de que esta se hubiera extinguido, se realiza tras su muerte (*haber-ya-sido*). En lo referente al conocimiento de la obra, esta sólo podía conocerse no directamente por la fotografía, sino mediante el relato de otro que sí la hubiera visto personalmente. Si oyéramos la historia aparecería de nuevo algo no inmediato, sino mediano, algo que se narra en diferido, que se historiza después y no en el presente (*haber-ya-sido*). Por otra parte, el desplazamiento de la vagina identificada con el ojo descentra las características del conocimiento humano y del estatuto-fundamento de la realidad como presencia hacia un no-presente. Sólo podemos ver las cenizas de lo que, sólo quizá, fue antes fuego. De manera semejante a Zweig en su impresionante relato *Carta de una desconocida*<sup>856</sup>, en el que el protagonista lee un carta diferida que una mujer enamorada le envía después de haberse suicidado, y al igual que ocurre con parte de la propia correspondencia de Duchamp, quien acostumbraba a escribir las cartas con

---

<sup>856</sup> ZWEIG, S.: *Carta de una desconocida / Leporella*. Diario El País, Madrid, 2003.

retraso hasta que en 1952 diseña un encabezado con la inscripción "estilo telegráfico / para correspondencia / con retraso"<sup>857</sup>, *Étant donnés* se construye como destellos totales de un *haber-ya-sido* en los que tenemos siempre la sensación de haber llegado demasiado tarde. En la totalidad anacrónica, hecha de ausencia, el presente no se da, por lo que la feminidad de la novia no coincide con el tiempo del novio<sup>858</sup>. Dispuestos en dos universos temporales diferentes, el acontecimiento de lo femenino ha huido del presente. ¿Dónde buscar, entonces, esta imposibilidad del tiempo- acontecimiento de la plenitud sexual?

La obra *Paysage fautif (Paisaje culpable)* de 1946 clarifica la imposibilidad de un tiempo presente del amor. Se trata de un rectángulo de tela de atlas oscurecida, sobre la que se extiende una mancha blanquecina. Tras realizar análisis químicos fue reconocida como semen<sup>859</sup>. Duchamp regaló por envío postal la obra a María Martins.

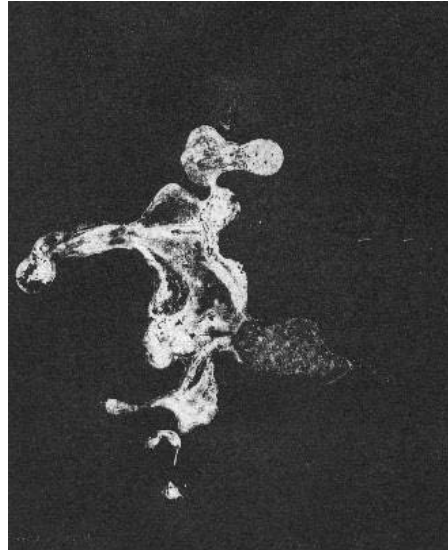
---

<sup>857</sup> «No será hasta 1952 cuando Duchamp se haga con un papel de cartas encabezado con la inscripción "estilo telegráfico / para correspondencia / con retraso"». DUCHAMP, M.: *Cartas sobre el arte... Op. cit.*, p. 33.

<sup>858</sup> LYOTARD, J. F.: *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo. Op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>859</sup> "Reconocido como semen humano por los laboratorios del FBI en Houston (Texas) y por el Departamento de Conservación de la Colección Menil". RAMIREZ, J.A.: *Duchamp, el amor y la muerte... Op. cit.*, p. 233.





*Paysage fautif*  
Marcel Duchamp  
(1946)

El fluido seminal descarrila el presente de la feminidad de María Martins y separa a la pareja por el *haber-ya-sido*. De nuevo aparece lo *ya-sido* como discordancia y como un demasiado tarde de la virilidad hacia lo femenino-otro. El acontecimiento no propicia el encuentro porque los *tiempos son desfavorables*. La relación sexual no existe en el presente, se da como resto y ausencia en un *haber-ya-sido* que propicia el don amoroso a través de la huella. En el ser pasado de la obra enviada por Duchamp lo virtual es el lugar inexistente del tiempo como don<sup>860</sup>. Lo que se da, la plenitud sexual y la apertura hacia lo otro, se da desde la imposibilidad del pasado puro, desde la huella, emanación que des-ubica todo fundamento del tiempo como presente, sinrazón y locura definitiva del instante trans-banal.

Más claro se muestra el sentido del tiempo como ausencia en *Hoja de vid hembra* (1950), negativo real de una vagina. ¿No es la hoja de vid lo que tapa el sexo de Eva en la iconografía del pecado original?

---

<sup>860</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo I... Op. cit.*



*Hoja de vid hembra*  
Marcel Duchamp  
(1950)

¿Admite Duchamp con esta obra la definitiva irrepresentabilidad de la feminidad? Para responder a esta pregunta hemos de profundizar en la huella, en tanto que forma más antigua que la experiencia<sup>861</sup> y por ello lugar de la imposibilidad del presente (Derrida). ¿Cómo entender esta vagina ausente? Si lo que vemos toma existencia por su referencia a algo diferente a la huella que esta deja, esto es, a la vagina real, al mismo tiempo constituye su memoria como memoria de un pasado absoluto que no puede volver a ser presente. Confeccionada con lo que definitivamente ya no es presentable, la vagina es pura ausencia para el

---

<sup>861</sup> "La huella (...) abre un espacio que interrumpe el presente. No se acoge a la unidad del presente, ni de lo simplemente dado a la vista o al tacto. No se circunscribe a ninguna percepción. E incluso, eso que llamamos "experiencia o "percepción", encuentra en el espaciamento de la huella "como disrupción de la presencia", su posibilidad; en una archihuella más antigua que la percepción misma". SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos... Op. cit.*, p. 135.

presente<sup>862</sup>, pasado-pasado, una imposibilidad de penetración e inadmisibilidad del presente-presencia<sup>863</sup>.

¿Estaba Duchamp trasladando la mujer a la ausencia, al tiempo-otro no presentable, al tiempo como regalo? Quizá con ello estuviera abriendo un lugar para mostrar lo inagotable de la feminidad, aquello que queda en el extra-radio del mundo y que, al mismo tiempo, lo fundamenta en su abismo.

Si así fuera, podría hablarse de Duchamp como del artista del darse del tiempo en espacios virtuales, contra-fácticos. Quizá todo en el arte de Duchamp no sea otra cosa que la creación de ese tiempo-diferencia de lo *infra-leve*, del *tener-tiempo* a partir de la ausencia, de la inagotabilidad de lo sin procedencia en el silencio aristocrático de su pensar / respirar. Sin embargo, otra vez el preguntar gira su límite y señala hacia otro horizonte del pensar: ¿se puede tener tiempo para la muerte, para aquello que queda fuera del tiempo? ¿Es posible este tener? Si Duchamp tiene tiempo para todo, ¿entonces la muerte está dentro de ese todo? ¿Cómo se da en Duchamp la relación entre arte, tiempo y muerte?

---

<sup>862</sup> "A la huella le es esencial la referencialidad, una forma de remitencia como tracción a otro diferente de sí. (...) Eso que da a la huella su ser huella es justamente la salida de sí, esa indicación hacia lo que ella no es (...) [Está] tocada por otro del que guarda memoria, (...) memoria de un pasado absoluto, irreapropiable olvido para la presencia, impresentable, irrepresentable". *Ibidem*, pp. 135-136.

<sup>863</sup> "Fuera del modo temporal del presente, (...) el tiempo de la huella no es un presente-pasado sumido en la pasividad que le impone un receptáculo, sino más bien un pasado agente que no comparece si no es como ya sido, como memoria imposible, irrepresentable de lo que jamás fue presente". *Ibidem*, p. 136.

## 5.3.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 5.

Las preguntas formuladas serán retomadas en el siguiente apartado. Pero antes, exponemos una serie de conclusiones acerca del darse del tiempo como acontecimiento desde el *aún-no-ser* y desde el *haber-ya-sido* en la obra de Duchamp:

- *En previsión de un brazo partido* genera un desplazamiento de la presencia monológica del objeto, compareciendo un contratiempo del *aún-no-ser*. La existencia presentista nuclear alrededor de la que basculaban otros modos temporales no comparece como presente (visión), sino como futuro (pre-visión). La incompatibilidad del *aún-no-ser* ausente en el ser presente lleva a la pala de nieve a la suspensión haciéndola flotar en su provisionalidad virtual.

- *Underwood, plegable de viaje* posibilita dos temporalidades: por un lado la de un proceso erótico donde lo ausente puede llegar a ser presente en la impaciencia activista del voyeur, convirtiendo la obra en pornografía final. Por otro una posposición infinita que hace que la paciencia introduzca la incompatibilidad del *aún-no-ser* en la compacidad del tiempo presente, creando una burbuja de tiempo-acontecimiento que suspende al objeto en una temporalidad eventual y no metafísica.

- La imposibilidad de conocer lo oculto-ausente en *Con un ruido secreto* produce un corte abrupto en el presente, que fuera de la metafísica de la presencia se torna humildad del *tener-siempre-que-ser*, paciencia, pasividad no intencional, diacronía radical y diferimiento. La espera de Duchamp no es nihilista, es pura aceptación que debilita el

pathos de la ausencia en una meseta contra-cronológica de intensidad.

- El *Gran vidrio* y *Étant donnés* son anacronismos de la mirada que manifiestan tiempos diferentes a la presencia-ser. En el *Gran vidrio* la zona de los solteros queda asociada a la inalterabilidad del tiempo monótono y onto-teológico que oculta el acontecimiento de la alteridad. El onanismo soltero es circular y hace imposible el despilfarro de energía hacia la novia. Esta imposibilidad del desnudo convierte la obra en un espacio del *aún-no-ser*, pues el deseo no concluido es espera infinita, posposición del placer-presencia y digresión. Pero esa misma imposibilidad hace que la puesta al desnudo de la femineidad, aunque se sustraiga como ser, se dé. El acontecimiento tempo-sexual se da fuera de la metafísica de la presencia: el rompimiento del vidrio posibilitó la unión de masculinidad y femineidad al descarrilar el tiempo de la presencia en el azar.

- En *Étant donnés* la radicalización de la ausencia comparece en un *haber-ya-sido*. El detallismo superrealista, la construcción de la tridimensionalidad y la teatralidad de la luz hacen que el espacio manifieste su siniestralidad, lo cual nos sitúa en un presente-presencia debilitado. El sexo depilado, desplazado del eje del cuerpo ligeramente hacia la derecha, ausenta la nítida aparición del personaje. La carnalidad no coincide con el presente: el espectador deja de estar coordinado respecto al tiempo del presente-visión, pues esta entra en analogía con el centro-sexo siendo punto alocrónico de ausencia. El espectador abandona su fundamento óptico-temporal hacia un tiempo de la ausencia y la ceguera. En *Étant donnés* el acontecimiento es ausencia impresentable y huella. Su

tiempo de circulación está ligado al relato en diferido, siendo destello de un *haber-ya-sido* al que llegamos demasiado tarde.

- Otras obras (*Paisaje culpable* y *Hoja de vid hembra*) clarifican la imposibilidad del presente del amor. El don amoroso sólo se da en la huella, en la imposibilidad del pasado puro que desubica el fundamento del tiempo como presente-presencia.

## 6.

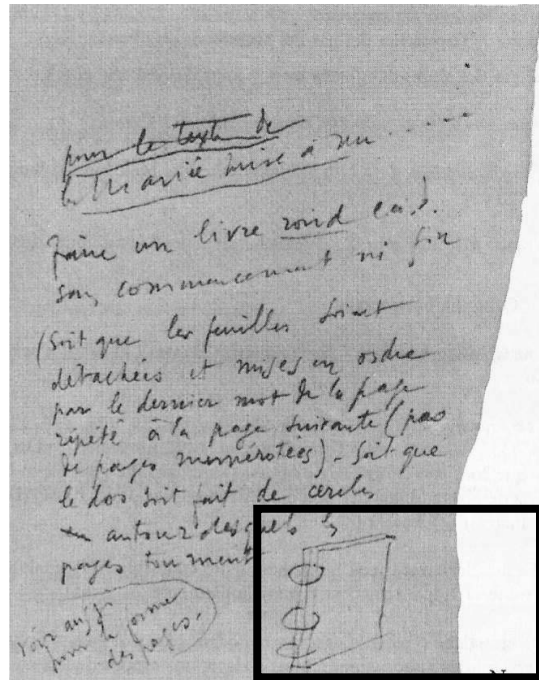
### EPÍLOGO.

#### DUCHAMP Y LA MUERTE (OTRO ORIGEN DEL TIEMPO).

Siempre se concluye con la muerte, ¿o quizá no? La pregunta aquí se formula desde una imposibilidad: ¿es posible concluir? ¿No es ya la muerte una imposibilidad que obliga a la inconclusión? Si la muerte es la imposibilidad, ¿es ella el ventrílocuo del tiempo? Aunque introduzcamos este capítulo en último lugar, no debería entenderse lo último como un fin, sino como un origen, como un origen del tiempo en nuestro caso. El formato que convendría a un libro como este, que habla en gran medida del tiempo desde la muerte como posibilidad de una imposibilidad, tendría que parecerse, a la fuerza, al libro que Duchamp diseñó entre sus notas<sup>864</sup>, en el que el tiempo último no diera paso a otra cosa, sino que pudiera ser principio, mitad y fin, símbolo de la finitud del mortal y de la muerte entendida como la cercanía-lejanía más radical, generadora de una ganancia (de tiempo).

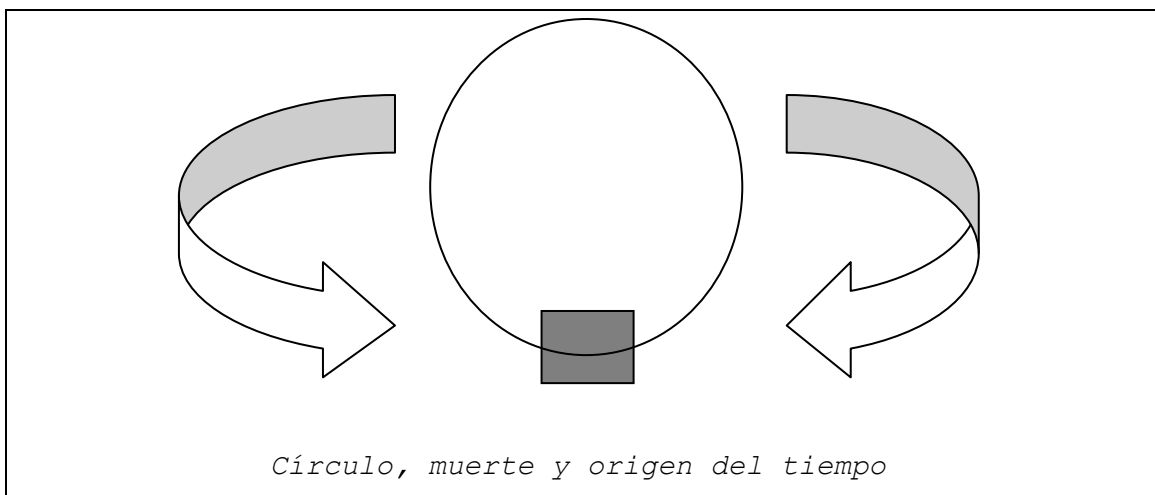
---

<sup>864</sup> "66. Hacer un libro redondo, es decir, / sin principio ni fin / (ya sea que las hojas estén / sueltas y sean ordenadas / por la última palabra de la página / repetida en la página siguiente (no / páginas numeradas) - ya sea que / el lomo esté hecho con aros / alrededor de los cuales / giren / las / páginas (croquis)". DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, pp. 45-46.



Croquis realizado por Duchamp referente a la nota 66

La muerte como origen del tiempo en la obra de Duchamp es un comienzo. Si todo se inscribe en la figura del círculo, lo más cercano se nos aparece como lo más lejano. Normalizando el recorrido hasta ello, lo más lejano se presenta como un fin, cuando es a la vez la proximidad más original, según el aparecer del sentido del tiempo. ¿No tendría que comenzarse siempre por lo más próximo y a la vez lo más lejano?





El 7 de febrero de 1966 Warhol y Duchamp se vieron por primera vez en la galería Cordier & Ekstrom.

“Warhol rogó a Duchamp que le permitiera filmarle. Le pidió que permaneciera inmóvil e inexpresivo durante veinte minutos, para rodar con su tomavistas super-8 un solo plano continuo. Esta petición de Warhol incide sobre la idea de *inactividad* de Marcel Duchamp, pero también le sirve para señalar su carácter “histórico”, su condición de “figura” del pasado, que existe sólo como busto silencioso. El viejo artista, sólo dos años antes de morir, aparece en la película como una estatua, como parte del pasado. Warhol le homenajeaba y, simultáneamente, le daba por muerto. Duchamp, que seguramente comprendió el sentido de la petición, accedió, pero de vez en cuando sonríe irónicamente”<sup>865</sup>.

En el fotograma seleccionado vemos en blanco y negro a un Marcel Duchamp anciano. Encontramos en su expresión un halo de noble serenidad que se mezcla con una leve sonrisa de asentimiento, un débil gesto de irónica comprensión<sup>866</sup>. Los veinte minutos de película, con el mismo plano continuo, muestran a un pacífico *respirador*. Warhol tomó como material de su obra al *respirador*, momificando la inmensidad de la figura artística más importante e influyente del arte del siglo XX.

---

<sup>865</sup> SAN MARTÍN, F.J.: *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta. Op. cit.*, p. 23.

<sup>866</sup> La descripción de la fisonomía de Duchamp se corresponde débilmente con lo observable en este fotograma. Sin embargo, sí puede reconocerse más acentuada la ironía en otros fotogramas de la película.

Pero cabe otra interpretación de la película. ¿Qué dice el tiempo? Y lo más importante: ¿Por qué esa transigencia de Duchamp, esa permisibilidad respecto a ser filmado-momificado?



*Fotograma de la película de Warhol sobre Duchamp*  
Andy Warhol  
(1966)

Si en una primera aproximación encontramos a Warhol como artista y a Duchamp como material de trabajo, la comprensión del tiempo del artista francés hará invertir los términos de la relación, dislocando, como había hecho durante toda su producción, de nuevo las comprensiones entre artista y material. Duchamp pasaría a ser el artista de la obra, mientras que Warhol quedaría reducido a mero medio técnico. ¿Cómo fue posible el hacer efectiva la inversión?

Un pensar el tiempo ajeno a su *concepto vulgar* (Heidegger) propicia la inversión de los papeles. Warhol escondía en sus intenciones filmar a Duchamp como pasado. Su película puede ser considerada como un ejercicio inteligente de

documentalismo histórico dentro de la Historia del Arte, pues anuncia el demasiado tarde de Duchamp, su *ya-no* para el arte actual. Pero en su estrategia se desvela que el artista pop piensa el tiempo como superación histórica en la que los diferentes momentos del pasado son reintegrados y anulados en un presente actual que se constituiría como punto privilegiado del tiempo y el progreso. Por ello piensa que filmar al muerto es suficiente para ubicar a Duchamp, anulándolo fuera del instante actual.

Al filmar al Duchamp-pasado Warhol revela una concepción del tiempo impropio (Heidegger). Convierte la muerte en algo efectivamente posible, en un acontecimiento más del mundo. Nos presenta, pues, la nada de una muerte fáctica<sup>867</sup>, un objeto, una escultura, un artista momificado, pero no la muerte<sup>868</sup>. Aquello que no es posible presentar Warhol lo presenta, con la frivolidad extraordinaria de la moda pop y su gusto por lo actual. Presentando la nada como ser inscribe su acción en un modo de aparecer el tiempo bien definido. Queriendo plasmar el *hasta-aquí* finito de la figura de Duchamp muerto cae en el tiempo vacío del absoluto ilimitado<sup>869</sup> que imposibilita un

---

<sup>867</sup> "Warhol es el primero que nos introduce en el fetichismo moderno, en el fetichismo transestético, el de una imagen sin cualidad, de una presencia sin deseo. (...) Warhol reintroduce la nada en el corazón de la imagen". BAUDRILLAR, J.: *El crimen perfecto*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 106-111.

<sup>868</sup> "Ya no quedan reservas de inutilidad, están amenazadas por una explotación intesiva. La significancia está amenazada por un exceso de significación. La banalidad está amenazada por su hora de gloria. La masa de los significantes flotantes disminuye peligrosamente. La propia muerte está amenazada de muerte". *Ibidem*, pp. 73-74.

<sup>869</sup> Sobre Warhol y su modo de concebir la muerte son interesantes las siguientes palabras: "La serie de los accidentes de tráfico así como las de las sillas eléctricas revelan una apariencia inerte, pero objetual de la muerte: es la muerte convertida en objeto empaquetado, convertida en imagen. Y una imagen de esta naturaleza se encuentra al servicio del infinito absoluto (y de la tranquilidad) pero no de la finitud. No revela ningún final, no revela ninguna nada (...) Cuando la muerte se reduce a una silla eléctrica o incluso a un cadáver, la muerte ha desaparecido y en su lugar ha aparecido un objeto". LEYTE, A.: "El arte a la luz de la muerte", en: VV.AA.: *Heidegger y el arte*

tiempo propio. El Pop art, inscrito en lo super-actual del tiempo, vive a la moda<sup>870</sup>, y no puede sino tematizar la muerte, extraerla a la presencia, abordarla no desde una anticipación, sino desde lo que sucede a otros<sup>871</sup>. En su ilusión de mezclar la nada y el ser, Warhol llena un vacío que no se puede llenar, concibiendo a Duchamp como *pasado-nada* que ha cumplido ya su *haber-sido*.

Pero Duchamp descubre la ambición de Warhol e invierte el signo de la muerte hacia un pensamiento discreto que vive por la intimidad y el silencio. Duchamp, que ha comprendido desde el principio las intenciones de Warhol, acepta cortésmente ser filmado. Su asentimiento constituye el momento principal del viraje del sentido del tiempo. Cuando Duchamp firma su certificado de defunción, comienza a reconocer la muerte como la posibilidad más posible, anticipando la finitud. Pero su inmovilidad no vive la muerte como una posibilidad ya efectiva, sino como una posibilidad de la imposibilidad. Su quietud habla de un estar en lo más próximo a esa posibilidad, y retorna de ese olvido de la muerte mirando-siendo como *ya-sido*, teniendo entonces tiempo para ser el respirador que quiere ser ante la cámara.

Se pasa desde el no reconocimiento warholiano de la finitud que ve la muerte como cosa de la vida a un reconocimiento duchampiano de la muerte que regala tiempo

---

de verdad. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005, p. 136.

<sup>870</sup> "Explicar, a saber, que esta época no quiere saber nada de la muerte, que la moda también se burla de ella, que la aceleración del tráfico, el ritmo de transmisión de noticias -en el que se suceden las ediciones de los periódicos-, acaban por eliminar toda interrupción, todo final brusco, y que la muerte como corte está unida a la linealidad del curso divino del tiempo". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 95.

<sup>871</sup> "No experimentamos, en sentido propio, el morir de los otros, sino que, a lo sumo, solamente "asistimos" a él". HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo. Op. cit.*, p. 260.

en un *haber-sido*. El asumir la muerte como origen del tiempo rinde dividendos de tiempo<sup>872</sup> que Duchamp gasta y genera al respirar. No es extraño que afirme:

“Mi capital es el tiempo, no el dinero”.

Si para Warhol el artista francés es tiempo perdido del pasado, Duchamp gana tiempo. Su ganancia desplaza la nada a su propio lugar.

Y, al mismo tiempo, también se invierten los papeles de artista / material del arte: Warhol relegaba a Duchamp a ser el material de su obra, pero Duchamp invierte la pretensión: será la finitud del mortal la que haga que Warhol y su filmación pasan a ser los registradores de una invisibilidad, los filmadores de un tener tiempo, contrapartida del infinito ilimitado trascendente. La ligera sonrisa de Duchamp tiene tiempo para aceptar una inactividad de veinte minutos y, con la serena paciencia del respirador, acallar el sonido de las cronologías. La ganancia de tiempo se acepta con la impasibilidad que otorga el debilitamiento-hundimiento de la presencia y el elevarse de un pensar aristocrático, discreto y grácil: señal del *haber-sido*.

El reconocimiento de la muerte como origen del tiempo aparecerá en otra obra de mayor profundidad. Ante ella el pensar parece un niño que se extrañase por primera vez al reconocer su propio reflejo en el espejo. Nos referimos al epitafio de Duchamp, en el que puede leerse:

---

<sup>872</sup> Citado en TOMKINS, C.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 416.

Por lo demás, los que mueren son siempre los demás<sup>873</sup>.

¿Qué ha sucedido aquí? Se nos dice que siempre mueren los demás, pero ¿quién es el autor de estas palabras? ¿Y cuándo fueron dichas, si la muerte es una analogía (absolutamente otra) del silencio? Es más, incluso cabría plantearse: ¿quién lee estas palabras? El epitafio podría interpretarse como el más absoluto olvido de la muerte como la posibilidad (de la imposibilidad) más posible de todas, como una desmemoria de la frivolidad de Duchamp que no tomara la muerte como lo más concerniente a él. Si alguien en el mundo tuviera este pensamiento<sup>874</sup>, la impertinencia de la muerte haría aparecer el tiempo como algo impropio. Con ello se estaría en el tiempo del absoluto ilimitado que pospone la finitud del mortal: alienación disgregadora que rompe el lazo fraterno entre el *tener-tiempo* y el *haber-sido*. Un pensamiento tal concebiría la muerte según la siguiente descripción de Lévinas:

"La muerte se convierte en caso de muerte. Se muere, pero no muere nadie. Mueren los otros, pero es un acontecimiento intramundano (para Heidegger, la muerte de los demás es también un acontecimiento intramundano). La muerte es algo que puede producirse pero que, por el momento, no ha

---

<sup>873</sup>Lo escribe en la nota 256: "EPITAFIO: / ... Y ADEMÁS / QUIENES MUEREN SON SIEMPRE LOS DEMÁS". DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*, p. 199.

<sup>874</sup>Nos referimos aquí a la indiferencia de Duchamp hacia la muerte según la siguiente declaración: "No habrá ninguna diferencia entre cuando esté muerto y ahora, porque no me voy a enterar". TOMKINS, C.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 482. Pero lo que Duchamp propone en la inscripción de su epitafio, aunque se asemeja en apariencia, difiere, desde nuestro punto de vista, por completo.

llegado aún. Se muere, pero no yo, no inmediatamente. Es el lenguaje equívoco en el que el morir, en su cualidad de mío, se convierte en un acontecimiento público neutro, un suceso. Se borra el carácter de la muerte como algo siempre posible al atribuirle la realidad efectiva del objeto. Nos consolamos como si pudiéramos escapar de la muerte"<sup>875</sup>.

El sentido del tiempo se revelaría en su concepción vulgar. Pero desde nuestro punto de vista otra interpretación es posible. Y es que la afirmación "siempre mueren los demás" no se dice en un lugar cualquiera. El epitafio contradice lo que ha sucedido. Duchamp, que afirmaba que los demás son los que mueren, ha muerto. Entonces sucede lo inesperado: la ironía se erige como gigantismo. Lenguaje y pensamiento implosionan a la luz de la finitud y el tiempo. Lo dicho en el epitafio queda del lado del mundo, es cosa del mundo. Prueba de ello es que es leído por alguien que está inscrito en la red de lenguaje del mundo y que por ello comprende el lenguaje que se nos habla. El lenguaje-pensamiento ha girado hacia el mundo rompiendo su vínculo con el relato. Si el lenguaje viajara en un tren hacia la muerte podría saltar en el último instante, quedando a salvo, mientras que el tren se abismaría, haciéndose añicos, hacia allí, en la nada. Recordemos la obra de Goya *Los Fusilamientos del 3 de mayo*. Al mismo tiempo que la muerte llegara a los condenados, el lenguaje ascendería desde los cadáveres como un vapor que regresa a casa. Esto demuestra que el epitafio de Duchamp no toma la muerte como despreocupación ni al tiempo en su vulgar impropiedad. La muerte se

---

<sup>875</sup> LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte...* Op. cit., pp. 62-63.

concibe como posibilidad (de hecho Duchamp pensó en su propio epitafio), pero es su imposibilidad la que le hace regresar a lo mundano, tomando el lenguaje como una ironía propia de la nada. Así puede interpretarse su telegrama en 1953 a Francis Picabia:

"Es difícil escribir a un amigo que se muere. No sabe uno qué decirle. Hay que salir del paso con algo así como una broma. Hasta la vista, ¿no? CABANNE: El telegrama que mandó usted decía: "Querido Francis, hasta pronto". DUCHAMP: Sí, hasta pronto. Mejor aún. Hice lo mismo con Edgar Varèse cuando se murió, hace pocos meses"<sup>876</sup>.

El tiempo, que tiene su origen en la muerte, comparte su linaje con el lenguaje. A la luz de la muerte se tiene tiempo y se tiene lenguaje. El epitafio de Duchamp parecería comprender secretamente el árbol genealógico de esta inmemorial familia. Por eso tiene tiempo para jugar con el lenguaje y tiene lenguaje para jugar con el tiempo. Tiempo y lenguaje funcionarían como los tonos blancos y negros de una fotografía de la muerte. El siguiente fragmento de Vattimo sobre Heidegger así lo indica:

"Heidegger habla de la muerte como de un "cofre", un depósito de tesoros. (...) La muerte es el cofre en el que están colocados los valores; (...) El mismo lenguaje, en cuanto cristalización de actos de palabra, de modos de experiencia, está colocado en el cofre de la muerte.

---

<sup>876</sup> CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, p. 116.



Ese cofre es también, en el fondo, la fuente de las pocas reglas que nos pueden ayudar a movernos de un modo no caótico y desordenado en la existencia, aun sabiendo que no nos dirigimos a ninguna parte"<sup>877</sup>.

¿No podría ser este el motivo por el que Duchamp fue tan aficionado a los juegos de palabras? ¿No se produce el aire del respirador desde la muerte que virtualiza el lenguaje? Duchamp estaría tomando el lenguaje como un vapor que se hace deslizante ironía desde la finitud que origina el tiempo a la luz de la muerte.



*Fresh widow*  
Marcel Duchamp  
(1920)

La obra *Fresh widow* (1920), que se compone de un marco de ventana francesa y de un conjunto de cuadrados de cuero negro que ocultan los orificios transparentes para mirar hacia el exterior, habla, de algún modo, de la pertenencia del lenguaje al mundo. No quedan oquedades ni

---

<sup>877</sup> VATTIMO, G.: *Más allá del sujeto. Op. cit.*, pp. 11-12.

transparencias que permitan la ilusión de más allá. Todos los posibles sentidos quedan del lado de la red lingüística. La ventana parece un límite, un final del camino que encontramos cerrado, invitando a ser respiradores en el *tener-tiempo*. En él, el lenguaje parece quedar atrapado bajo la nueva ligereza del mundo que hace posible el jugar con él (*fresh / french - window / widow*) posibilitando un tiempo diferente. La palabra es la viuda del mundo, y permanece viva en el lado de una vida experimentada como eventual.

Pero el lenguaje no se limita a la palabra. Existen también lenguajes de signos, comunicación a partir de la imagen y la mímica, del gesto y de las variaciones de la fisonomía. En ellos el cuerpo tiene tiempo para emitir corporalidad y el gesto para gesticular. Tomemos por ejemplo la imagen de Rose Sélavy<sup>878</sup>, una fotografía tomada por Man Ray en 1920.



Rose Sélavy  
Man Ray  
(1920)

---

<sup>878</sup> "En un juego de palabras se basa también la invención en 1920 del alter ego femenino de Duchamp, Rose Sélavy". DADDA, R; RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp. Op. cit.*, p. 51.

En ella, como ya hemos señalado en el apartado dedicado a lo *infra-leve*, aparece Duchamp travestido<sup>879</sup>. ¿Qué lleva a Duchamp a querer vestirse de mujer<sup>880</sup>? Su afición a los juegos de palabras no debe extenderse sólo al lenguaje habitual, sino ampliarse hasta la periferia de todos los lenguajes posibles. Del mismo modo que manifestó su afición por los juegos de palabras en sus *ready-made* y en sus notas<sup>881</sup>, también amplía este interés hacia los lenguajes corporales. En Rose Sélavy el cuerpo masculino tiene tiempo para el travestismo tras asumir el lenguaje como mundanidad del *haber-ya-sido*. A la luz de la muerte Duchamp tiene cuerpo para la festividad. Ahora el cuerpo queda aligerado, inflado de levedad, girando el sentido del tiempo como movimiento genésico de un rostro masculino impulsor de la fuerza-energía (anatomía masculina), hasta el deceso de fuerza de la feminidad. La misma impresión de flotación de Rose Sélavy, conseguida con la aparición de las manos femeninas de una amiga de Duchamp que acarician en un movimiento ascendente las cerdas del abrigo de piel, confluye hacia la levedad del tiempo que goza en su propio juego.

---

<sup>879</sup> "CABANNE: Creo que Rose Sélavy nació en 1920. DUCHAMP: Efectivamente, quise cambiar de identidad y lo primero que se me ocurrió fue escoger un nombre judío. (...) No di con ningún nombre judío que me gustara o me tentara y de pronto se me ocurrió una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Es mucho más sencillo! Así que de ahí salió el nombre de Rose Sélavy. Es un nombre que está muy bien ahora, los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre muy simplón. Las dos erres vienen del cuadro de Francis Picabia, ya sabe a cuál me refiero (...). Todos eran juegos de palabras. CABANNE: Y lleva incluso su cambio de sexo hasta hacerse una foto vestido de mujer. DUCHAMP: La foto la hizo Man Ray. En la exposición surrealista de Wildenstein, en 1938, todos teníamos un maniquí; yo tenía un maniquí de mujer al que le puse mi ropa; era la mismísima Rose Sélavy". CABANNE, P.: *Conversaciones... Op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>880</sup> "En Duchamp la figura de Rose Sélavy es producto del maquillaje y la fotografía, (...) le permite transitar hacia "el otro lado del vidrio", asumiendo una correspondencia de los sexos (...) Duchamp ocultó a Rose Sélavy tras el maquillaje y el misterio de la *femme fatale* y una obra crípticamente geométrica, haciéndola desaparecer tras el misterio de una figura virtual". SAN MARTÍN, F.J.: *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta. Op. cit.*, p. 134.

<sup>881</sup> Los juegos de palabras de Duchamp pueden consultarse al final de sus notas, en: DUCHAMP, M.: *Notas. Op. cit.*

¿No sucede lo mismo al incorporar un bigote a la fotografía de la Gioconda? ¿Y no aparece el mismo *tener-tiempo* en el *ready-made Belle Haleine* (1921)? En este frasco de perfume hecho sobre un juego de palabras entre Belle Hélène y Belle Haleine (aliento fresco)<sup>882</sup>, ¿no emite el aire perfumado un lenguaje atmosférico que ha comprendido, en su anticipación y regreso de la muerte, los secretos de la existencia ligera de un tiempo del *haber-sido*?

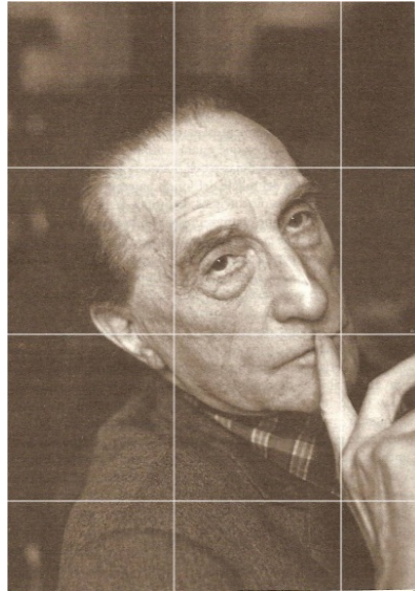


*Belle Haleine*  
Marcel Duchamp  
(1921)

Palabra, tiempo y perfume juegan, pues la muerte como imposibilidad ha retrotraído todo lenguaje posible al mundo, en un envés de tiempo-otro que despierta a lo lúdico. La levedad del perfume del frasco de *Belle Haleine* es ironía que se desapega de las cosas y asciende en su regreso a un tiempo-devenir. El lenguaje como ironía radical que separa la red lingüística del mundo también aparece en otra fotografía de Duchamp, donde se lleva un dedo a los labios para pedir silencio.

---

<sup>882</sup> DADDA, R; RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp. Op. cit.*, pp. 51-52.



*Duchamp y el silencio*<sup>883</sup>

Parece pedir silencio y, sin embargo, habla con la gesticulación de su cuerpo. En su solicitud la ironía alcanza dimensiones colosales. Si la muerte ha proclamado al lenguaje como *tener-tiempo* que se hincha en el *haber-sido*, y si el lenguaje sirve también para pedir silencio, entonces ¿cómo considerar este silencio duchampiano? ¿Cómo poder pensarlo a la luz de la muerte como origen del tiempo?

Por un lado, podría pensarse que el silencio al que nos invita Duchamp se encuentra después del lenguaje y el tiempo. En un orden lineal de los acontecimientos, primero convocaríamos al silencio para después callar. Pero si la muerte limita la temporalidad del lenguaje y elide cualquier después, es imposible guardar silencio. ¿Queda entonces el silencio como la imposibilidad radical? Si todo es lenguaje, ¿es imposible callar?

---

<sup>883</sup> Hemos introducido en la fotografía original una retícula, con la finalidad de producir un distanciamiento conceptual respecto a ella que facilite la interpretación ajena al tiempo del presente-visión.

Desde nuestro punto de vista, el silencio se lleva a término en la virtualidad de la sincronía. Sólo en la sobre-inscripción del silencio en el lenguaje es posible callar. La fotografía de Duchamp es virtualidad que quiebra el orden secuencial de la experiencia vulgar del tiempo. Duchamp se presenta en el silencio como la huella de aquello que se da, como un tiempo diferente que abre un escape de gas *infra-leve*. Hacia atrás queda la vida girada entonces, en cuyo movimiento el tiempo, por un instante, sirve de fuelle en el advenimiento del ganar terreno, del avanzar de una manera distinta hacia el revés-otro del mundo.

## 6.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 6.

Con la exposición de algunos puntos fundamentales del presente capítulo damos por finalizada la interpretación acerca de la temporalidad en Duchamp:

- En lugar de pensar el tiempo como superación histórica, como haría Warhol, Duchamp piensa la muerte como la posibilidad más posible, viviéndola al mismo tiempo como imposibilidad no experimentable. Retorna del olvido de la muerte siendo *ya-sido*, teniendo tiempo para ser respirador. Su impasibilidad es la de aquel que otorga un debilitamiento de la presencia y el elevarse de un pensar aristocrático.

- Pensado a la luz de la muerte Duchamp tiene tiempo y lenguaje, pues la muerte es una imposibilidad que hace regresar el lenguaje al mundo. *Fresh widow* (1920) habla de esta pertenencia, donde todos los posibles sentidos quedan del lado de la red lingüística, invitándonos a *tener-*

*tiempo* y a jugar con el lenguaje. Un lenguaje que es también del cuerpo, donde la masculinidad del esfuerzo-energía se demora en el deceso de fuerza de la femineidad al asumir la mundanidad festiva del *haber-ya-sido*. Cuando Duchamp pide silencio con su cuerpo lo sobre-inscribe en el lenguaje, siendo imposibilidad y huella de aquello que se da de modo virtual.





## 7.

### HAUSMANN Y EL TIEMPO-OTRO DE LA IMAGEN.

La actitud comportamental y gestual del Dadaísmo en Zúrich, París o Nueva York gira en los diferentes focos alemanes de Berlín, Hanóver y Colonia hacia una radicalidad que subvierte tanto lo cultural como lo socio-político, haciendo del gesto no sólo un estado de ánimo del pensamiento crítico intelectualizado, sino también una agresión que atenta contra las derivaciones del poder y su inmovilismo ideológico representado por la burguesía.

En la situación caótica de la Alemania de 1918 los artistas dadá supieron crear modos alternativos de acción-expresión cuyo rasgo común fue la confrontación de materiales de desecho<sup>884</sup>, su re-proposición<sup>885</sup>, acumulación y su disposición azarosa sobre la superficie de las obras, la diseminación de fragmentos en composiciones violentamente alteradas que obvian cualquier ley organizadora o articuladora de las diferencias. Ya sea en las creaciones Merz de Schwitters, ya en los fotomontajes de Hausmann, Höch, Heartfield, Grosz y Baader o en los collages de Max Ernst, las manifestaciones artísticas de Dadá en Alemania se verán ampliadas hacia una a-poética del ensamblaje, la

---

<sup>884</sup> Sobre el nuevo material habla Huelsenbeck en: HUELSENBECK, R.: En *Avant Dada... Op. cit.*, pp. 48-50. También: BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá, Historia de una subversión. Op. cit.*, pp. 122-126.

<sup>885</sup> "Si hasta ese momento el material estaba subordinado a la representación al estar su personalidad sometida a la forma (y esta última al sujeto), su liberación respecto a cualquier tipo de sumisión a una realidad extraplástica, iba a liberar a su vez la personalidad del material y permitirle expresar plenamente la originalidad de su ser físico". NAKOV, A.: "La Revelación elemental", en: VV.AA.: *Dadá y constructivismo*. Catálogo de la Exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, 1989, Madrid, p. 16.

yuxtaposición, la simultaneidad<sup>886</sup>, la heterogeneidad y la reunión de objetos y materiales fuera de los márgenes de criterios estéticos hegemónicos. En palabras de Benjamin:

"Recordemos ahora el dadaísmo. Su fortaleza revolucionaria consistía en examinar la autenticidad del arte. Los dadaístas elaboraban bodegones a partir de billetes, carretes, cigarrillos... combinados con ciertos elementos pictóricos. Todo esto finalmente se enmarcaba, para así poder decir al público: «Mirad bien, el tiempo hace estallar el marco que protege vuestros cuadros; el trozo más pequeño procedente de la vida cotidiana dice mucho más que la pintura»; al igual que la huella ensangrentada del dedo de un asesino impresa en la página de un libro nos dice más que el texto"<sup>887</sup>.

El despliegue de la sobre-determinación tempo-burguesa sobre las obras sufre una contra-propuesta que fractura las superficies de inscripción propias del cobijo y la comodidad del hombre-fundamento, mediante estados de *shock* que abisman la comprensión del tiempo hacia la transversalidad de sentidos no banalizados y racionalidades no poderosas, ajenas al tiempo cronológico-lineal y

---

<sup>886</sup> "La simultaneidad es una abstracción, un término para el sincronismo de diferentes acontecimientos. (...) La simultaneidad está en contra de lo devenido y a favor del devenir". HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada... Op. cit.*, p. 48. Sobre la simultaneidad dice Hausmann: "La vida aparece en una simultánea confusión de ruidos, de colores y de ritmos espirituales que en el arte dadaísta son inmediatamente recogidos por los gritos y las fiebres sensacionales de su audaz psique cotidiana, y en toda su brutal realidad". Citado en: DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX. Op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>887</sup> BENJAMIN, W.: "El autor como productor", en: *Obras completas, II, 2*, Abada, Madrid, 2009, p. 306.

presentista de la Modernidad. Si recibimos de modo débil la reflexión de Heartfield que dice

“sólo puede combatirse la guerra con el idioma de la guerra”<sup>888</sup>

es posible pensar que los gestos de subversión de los dadaístas se encaminan a combatir desde un radicalismo revolucionario y diferencial el mundo-uno como sistema totalizador. La guerra se libra desde posiciones, como hemos afirmado, diferenciales, esto es, no violentas. El combate de Dadá acaece tomando tan sólo como arma los otros sentidos del tiempo. La guerra entre la monocronía de la identidad y las alocronías de la diferencia vendrán a mostrar las diferentes peculiaridades temporales en los artistas y en las obras.

Uno de los creadores fundamentales de Dadá Berlín, Raoul Hausmann, posibilitará el darse-otro del tiempo no sólo en sus obras, también en la cotidianeidad. Solía llevar un monóculo en el ojo izquierdo, extravagancia que irritaba el apaciguado ánimo de la burguesía<sup>889</sup>. Con ello abría una oquedad en el tejido de la socio-imagen de la identidad, donde prima la corrección, exhibiendo con la extrañeza y la particularidad la falta de fundamento del entramado de lenguajes y gustos imperantes.

---

<sup>888</sup> Citado en: ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 52.

<sup>889</sup> Sobre el monóculo de Hausmann dice Hannah Höch: “La sola visión del monóculo bastaba entonces para herir los sentimientos de una burguesía que se consideraba progresista”. Citado en: *Ibidem*, p. 42.



*Disrupción del tiempo en el tiempo  
(El monóculo de Hausmann)*

Hausmann, con su imagen de la particularidad estaba abriendo una diferencia, la de un tiempo que acontece en lo propio y que se distancia radicalmente de la compacidad omni-abarcante de la generalidad. El aspecto que le otorgaba lo estrafalario de su monóculo rompe las generalidades y abstracciones del hombre entendido como entidad numerable bajo la ilusión óptico-política. El tiempo de Hausmann ya no tiende hacia la impropiedad del orden tempóreo-social determinado por la alienante cronología, pues hace explotar su impropia generalidad posibilitando una temporalidad intersticial que se rebela contra todo disponer estatal. El tiempo no debe buscarse ahí, sino en el lugar no violento del límite, donde surge como indeterminación sin intencionalidad ni dirección.

Pero las implicaciones del monóculo de Hausmann van más allá de la crítica a la generalidad cronológica. Cuando la imagen de alguien no se adecúa a la apariencia que el contexto requiere es habitual que se diga: "Usted no tiene buena presencia". Es probable que la sociedad burguesa tuviera pensamientos muy similares ante la imagen de Hausmann. Si interpretamos la frase "usted no tiene buena presencia" desde contextos filosóficos, comprendemos que

la apariencia de Hausmann habla de una alocronía que sitúa al tiempo fuera de la presencia y el presente. El artista no se corresponde de manera plena con el presente, no hace aparición ni alcanza una identidad con el momento actual de la presencia, excediendo sus límites y márgenes. El monóculo de Hausmann habilita un anacronismo del tiempo en el tiempo, fuera del pensar de las identidades fuertes y violentas.

La disrupción anacrónica en el tiempo aparecerá también en sus obras. Así sucede en *El espíritu de nuestro tiempo* (1920), quizá la más conocida de Hausmann. En ella muestra la puesta en duda del concepto de tiempo lineal que compete tanto a la tecnología como al progreso histórico, y no sólo a partir de la simultaneidad<sup>890</sup> de heterogeneidades cosales. La obra se presenta como un característico ensamblaje del dadaísmo alemán<sup>891</sup>, con la particularidad de introducir un elemento figurativo, el maniquí de madera, que hace a este compuesto tan reconocible.

---

<sup>890</sup> Dice Hausmann refiriéndose a la simultaneidad: "El hombre es simultáneo, monstruo ante sí mismo y ante los extraños, ahora, antes, después y al mismo tiempo". HAUSMANN, R.: "Cinema Sintético de la pintura", en: GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945. Ediciones Istmo, Madrid, 1999, p. 211.

<sup>891</sup> "En Dadá reconocerá usted su estado real: constelaciones milagrosas en el material verdadero: hijo del hierro, vidrio, cartón, tejido, que corresponden orgánicamente a su propia fragilidad quebradiza". HAUSMANN, R.: "Cinema Sintético de la pintura", en: *Ibidem*, p. 212.



*Cabeza mecánica (El espíritu de nuestro tiempo)*  
Raoul Hausmann  
(1920)

La obra es el lugar de reunión de objetos confrontados desde diferentes ámbitos: la cabeza de un maniquí de peluquería acoge una cinta métrica, una nota con el número 22 y el mecanismo de un reloj. Sobre la zona superior del cráneo aparece un vaso militar plegable. Una caja que contiene un cilindro de imprenta sirve para sustituir la oreja del maniquí. También aparece una regla de madera y diferentes tornillos pertenecientes a una cámara de fotos. En la parte trasera Hausmann colocó un monedero cuyo material, el cuero, está gastado por el uso<sup>892</sup>. ¿De qué modo comparecen los objetos en su dimensión temporal?

Cada cosa ha sido sustraída de su utilidad, apareciendo como mero desecho inservible. Su ausencia de función advierte de la irónica ambivalencia de la obra. Con este maniquí rodeado de aditamentos Hausmann remite a la

---

<sup>892</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 38.

racionalidad calculadora, científica y tecnológica del hombre moderno<sup>893</sup>. De ahí que aparezcan instrumentos para medir (metro, regla), para calcular (mecanismo de un reloj, el número 22) y para conservar la economía (monedero gastado, vaso). La crítica al progreso y a la onto-teología del tecnólogo<sup>894</sup> se muestra en la inutilización de estos instrumentos y en su presentación como des-tiempos que dislocan el presente.

Si el objeto facturado en serie es símbolo de la nitidez del pensamiento de la presencia al prestar servicios como útil que contribuye al presente en su efectividad actual, el objeto de desecho ya no puede funcionar como correlato de la presencia: su nitidez ha declinado hacia un ser *objeto-del-destiempo*. Hausmann presenta las inutilizaciones de los objetos como objetos no presentes, huellas<sup>895</sup> que han interrumpido todos y cada uno de los fundamentos culturales, económicos (monedero), sociales, científicos (regla, metro), militares (vaso) y comunicativos (fotografía) de nuestra cultura. Cada objeto dislocado de la presencia, cada des-tiempo, cada anacronismo hace de *El espíritu de nuestro tiempo* una huella que denuncia la ceguera y la alienación humana que esclavizan al hombre en el presente-efectividad.

---

<sup>893</sup> "Hombres sin atributos cuyo cerebro se ha vaciado o tan sólo se rige por la lógica de la medida y la precisión", dice Simón Marchán refiriéndose a *Cabeza mecánica*. VV.AA.: *Dadá y constructivismo*. Op. cit., p. 33.

<sup>894</sup> "El artista presenta un individuo capaz sólo de confiar en aquello que puede aprehender mediante el uso de aparatos de medición objetivadores. En lugar de una sensación vital emotiva, la cabeza usa el metro, el reloj y la cámara fotográfica para obtener una visión precisa del mundo. Sólo es creíble la palabra impresa. A través del vaso se fuerza en la cabeza toda la información necesaria. A cambio, los ojos permanecen cerrados". ELGER, D.: *Dadaísmo*. Op. cit., p. 38.

<sup>895</sup> SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...* Op. cit., p. 135 y siguientes. En estas páginas se alude a la consideración de la huella como pasado total, como disrupción del tiempo en el tiempo y como darse-otro de la ausencia ajena a la presencia.

Ahora bien: ¿cómo se lleva a cabo la crítica del pensamiento de la presencia por parte de cada uno de los aditamentos de la obra?



*Esquema del objeto como huella*

El vaso militar que observamos sobre la cabeza del maniquí es objeto de des-tiempo, huella y pasado puro que difiere de la mentalidad militar, donde triunfa la táctica de guerra más efectiva, el tener presente los movimientos del enemigo, la nitidez de la visión y la destreza en el disparo (presencia). Tanto la cinta métrica como la regla y la tarjeta con el número 22 son también huellas y pasado puro ajeno a la consideración del pensar científico y tecnológico, en el que se matematiza y cuantifica el mundo y donde toda cosa pensable debe quedar dentro de los límites clarificadores del conocimiento (presencia). El cilindro de imprenta critica desde la disrupción de su ser de des-tiempo la actualidad del presente que lleva al



lenguaje a su perversión en la comunicación y a la disposición simbólica de la actualidad en el titular y en la diaria saturación de noticias (presencia). Los tornillos de la cámara de fotos vuelven a abrir el instante del devenir en su ser de des-tiempo, en su inutilización, abriendo su diferencia respecto a la consideración del tiempo como instante congelado y a la consiguiente manifestación fotográfica que extrae la imagen a presentar como actualidad periodística (presencia). El monedero que el maniquí tiene pegado a su nuca exhibe en su desgaste su des-tiempo de inutilidad, aconteciendo súbitamente como instante gratuito en su ser pasado puro, fuera de todo posible ahorro acumulativo de capital, donde la puesta en movimiento de su flujo ofrece tan sólo la ilusión del acontecimiento<sup>896</sup>.

Por último, el mecanismo del reloj que no funciona aparece como tautología de las alocronías de la obra, como crítica a la administración total del tiempo a partir de los horarios (tiempo de trabajo / tiempo de ocio). El reloj parado detiene el pensar calculador favoreciendo un advenir del tiempo como huella y pasado total que atenta contra el pensamiento burgués y su decurso lógico de deshumanización progresiva<sup>897</sup>, precisamente desorganizando el tiempo de la presencia del estatismo y del anti-acontecimiento.

Pero Hausmann no solamente atenta contra el tiempo de la presencia desde el ámbito del objeto-escultura. La creación

---

<sup>896</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo... Op. cit.*

<sup>897</sup> "El Espíritu de nuestra época (...) tenía por objetivo expresar el mezquino espíritu burgués de la época, maquinal, sin personalidad, reducido a una cifra y progresivamente deshumanizado". ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 30.

dadá de un nuevo medio, el fotomontaje<sup>898</sup>, hará saltar por los aires toda posible noción vulgar del tiempo. Incluso en su propio ser constitutivo las relaciones entre *Cabeza mecánica (el espíritu de nuestro tiempo)* y el fotomontaje se muestran con total nitidez<sup>899</sup>. El paralelismo entre *Tatlin vive en casa* (1920) y la obra ya analizada expone la identidad de los mismos principios (contra-principios) estéticos: en ambas el cerebro humano es sustituido por un conjunto de instrumentos tecnológicos, demostrando el rechazo dadaísta hacia la exaltación de racionalidades tecno-científicas<sup>900</sup>.



*Tatlin vive en casa*  
Raoul Hausmann  
(1920)

---

<sup>898</sup> "El término "fotomontaje" fue inventado justo después de la primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante la introducción de fotografías en sus obras de arte". *Ibidem*, p. 12.

<sup>899</sup> "Tanto el ensamblado de objetos dispares para representar rasgos o atributos y para, en cierto modo, "narrar", así como la sustitución de una parte del cuerpo humano por otra, a menudo un objeto mecánico, son prácticas que tienen sus paralelismos en el fotomontaje". *Ibidem*, p. 30.

<sup>900</sup> «Lo que "más le interesaba era mostrar la imagen de un hombre que sólo tuviera máquinas en la cabeza"». *Ibidem*, p. 28.

En el interior de lo que se supone la vivienda de Tatlin, configurando el centro de gravedad de la imagen, aparece fotografiada la cabeza del artista, de la que emerge una amalgama maquinista llena de pistones, volantes, contadores, filamentos y tornillos<sup>901</sup>. Pero el símbolo de la racionalidad tecnológica no sólo se manifiesta en la irrupción de la maquinaria-cerebro: se prolonga también en la construcción del espacio según las leyes tradicionales de la perspectiva por medio del ensamblado de distintos fragmentos de realidad<sup>902</sup>. Un tablado de madera muy similar a los que aparecen en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico<sup>903</sup> simula el pavimento, compareciendo como índice de la mentalidad constructiva del tecnólogo. Pero no todos los elementos decisivos han sido ya descritos. A la derecha observamos un recipiente contenedor de vísceras y en el lado opuesto una figura masculina que muestra sus bolsillos vacíos. ¿Cómo interpretar la obra a la luz de la temporalidad?

Si interpretáramos el conjunto de vísceras del recipiente transparente como la sustitución del irracionalismo por el racionalismo tecnológico<sup>904</sup> haríamos caer a Hausmann en un nuevo fundamento del pensar, cuando en realidad Dadá huye de todo fundamento, prefiriendo el abismo de la alteridad a la monotonía de un espejo que refleje con claridad el mundo. El fotomontaje no puede interpretarse desde la ficción confortable de la sustitución. Hausmann mira el

---

<sup>901</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 34.

<sup>902</sup> Sobre la discontinuidad evidente del espacio en los fotomontajes de Hausmann, existen alusiones en: ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 32.

<sup>903</sup> Quizá la Pintura Metafísica influyera en la introducción de la perspectiva en esta obra: "Tras la feria internacional dadá, Raoul Hausmann se aisló de sus colegas dadaístas. En esta situación descubrió los interiores metafísicos de los pintores italianos Giorgio de Chirico y Carlo Carrà". ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 38. La alusión a De Chirico también se encuentra en: ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 28.

<sup>904</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 34.

progreso tecnológico con irónico escepticismo. Por un lado, la angulosidad del espacio racional de la perspectiva pone en duda la verdad de dicho espacio, tornándolo en un constructo tan artificial como dudoso. Por otro lado, la disposición abigarrada del tecno-cerebro de Tatlin no muestra las armoniosas ventajas y comodidades de un método clarificador del pensamiento. En ningún elemento de la obra encontramos la sobre-determinación de las cosas bajo un orden racional, sino más bien una puesta en duda del proceder del progreso científico. La figura masculina que muestra su pobreza parece confirmar la ironía: es la misma dialéctica de la mentalidad burguesa del progreso la que, buscando el bienestar y la comodidad social, genera, paradójicamente, los sectores más desfavorecidos de la sociedad, y la que, al mismo tiempo, redacta en nombre del progreso y la igualdad manifiestos ideológicos con principios morales que implementan el reconocimiento de los derechos humanos<sup>905</sup>.

¿Pero puede cerrarse con lo ya dicho el círculo de la interpretación? El pensar la obra bajo la perspectiva del tiempo habilita un puente por el que transitar hacia otro sentido. El tiempo homogéneo y lineal del progreso que establece la felicidad socializada para todos al final de la historia es puesto en duda por Hausmann al mostrarlo bajo la óptica de su aceleración. Puesto que la misma lógica de la razón exaltada muestra lo irracional de su presunción optimista, el fotomontaje muestra aquello que sucedería bajo la paulatina reorganización de los fenómenos en el tiempo, esto es, el caos<sup>906</sup>. La disposición caótica

---

<sup>905</sup> A propósito de esto nos dice Hausmann: "Tatlin no podía ser rico". Citado en: ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 28.

<sup>906</sup> Dice Hausmann refiriéndose al fotomontaje: "Habiendo inventado el poema estático, simultáneo y estrictamente fonético, los dadaístas aplicaron los mismos principios a la representación pictórica. Fueron los primeros en utilizar la fotografía para crear, con ayuda de

del espacio violentado y de los elementos confrontados rompe la homogeneidad del tiempo lineal de la presencia, haciendo posible la alocronía.

La figura del hombre mostrando sus bolsillos no puede ser, entonces, mirada como pobreza<sup>907</sup>, sino fuera de una tecnología, una economía y un trabajo que ocupan todo nuestro tiempo sin dejar nada en nuestra propiedad. La ausencia, la nada en los bolsillos, irrumpe en el tiempo de la presencia como resto no determinado por ningún fundamento. En lugar de la utopía tecnológica, no la construcción de moralidades viscerales que han sido también subsumidas por el sistema-todo, sino el no-lugar del resto ausente que des-aparece fuera de la homogeneidad para dar tiempo aquí y felicidad aquí<sup>908</sup>.

Fuera de toda dialéctica de contrarios que oponen la triunfante mirada de Tatlin a la fracasada figura masculina, la ausencia en sus bolsillos señala otro sentido del tiempo que parece decir: "carezco del tiempo-flujo de la economía que sustituye. Tampoco poseo la esperanza en el utopismo tecnológico que pospone diacrónicamente el tiempo propio". La figura masculina que no posee nada posibilita, en la ausencia, la imposibilidad de la diferencia, un tiempo trans-banal que interrumpe la época desde otro lado, haciendo de la marginalidad de dadá la feliz locura de la sincronía.

---

estructuras muy diversas, a menudo anómalas y de significados antagónicos, una nueva entidad que arrancó del caos de la guerra y de la revolución una imagen completamente nueva". *Ibidem*, p. 24.

<sup>907</sup> Tzara también explicitará, como otros dadaístas, lo antieconómico de Dadá: "Los pobres están contra DADA. Tienen mucho que hacer con sus cerebros. Nunca terminarán. Trabajan. (...) Pobrecitos. Los pobres trabajan". TZARA, T.: "Manifiesto del amor débil y del amor amargo", en: TZARA, T.: *Siete Manifiestos Dadá*. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>908</sup> Sobre el tiempo como don, resto y huella véanse: DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo...* *Op. cit.* SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos...* *Op. cit.*, p. 135 y siguientes.

Otras obras, como el fotomontaje *ABCD* (1920), al que ya hemos aludido refiriéndonos al tiempo-devenir del lenguaje sin gravedad, también puede leerse como interrupción de la alocronía en la presencia. La obra, como ya señalamos, se compone de fragmentos gráficos recortados<sup>909</sup>.



*ABCD*  
Hausmann  
(1920)

En él la presencia huye del tiempo de la utilidad fáctica. La presentación del material de desecho vuelve a habilitar el des-tiempo en la obra, pues no existe una identidad entre objeto y manutención de la actualidad-presente. El pensamiento que ve en el fotomontaje la exaltación del momento presente<sup>910</sup> no ha pensado con la suficiente profundidad qué tipo de presente comparece en ellos. Si bien es cierto que todo aquello que es *shock* en el fotomontaje es exaltación del presente, este no debe comprenderse bajo su noción de tiempo vulgar, sino como

---

<sup>909</sup> ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 36.

<sup>910</sup> Dice Simón Marchán refiriéndose a estos fotomontajes: "En su afán por glorificar el momento, particularmente por parte de los fotomontajes berlineses". VV.AA.: *Dadá y constructivismo. Op. cit.*, p. 29.

presente-otro que brilla, en su instante alternativo, en la huella como ruptura de la presencia.

## 7.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 7.

Concluimos de este modo el apartado donde hemos analizado la conexión entre Hausmann y una temporalidad otra de la imagen, extrayendo de las interpretaciones expuestas las siguientes nociones fundamentales:

- Hausmann posibilita el darse de la alocronía en la cotidianidad mediante su provocador monóculo, abriendo un intersticio en el tejido identitario de la socio-imagen. Su tiempo propio se distancia radicalmente de la compacidad omniabarcante cronológica. La imagen de impresentable le sitúa fuera de la presencia-presente, habilitando un anacronismo de tiempo en el tiempo.

- Los objetos de desecho (*El espíritu de nuestro tiempo*) desarticulan el tiempo cronológico-lineal del progreso y la onto-teología, testimoniando una disrupción anacrónica que disloca el presente. Son huellas que interrumpen los fundamentos culturales, económicos, sociales, científicos, militares y comunicativos de la Modernidad, denunciando la ceguera y la alienación humana del hombre en el presente-efectividad.

- Hausmann también atenta contra el tiempo de la presencia en el ámbito del fotomontaje. *En Tatlin vive en casa* rechaza la exaltación de las racionalidades tecno-científicas, contemplando el progreso con irónico escepticismo. La dialéctica de la mentalidad burguesa genera los sectores más desfavorecidos de la sociedad, como

la figura que muestra sus bolsillos vacíos: la ausencia es resto no determinado por ningún fundamento, la cual hace posible un tiempo transbanal de transversalidad sincrónica.



## 8.

### HANNAH HÖCH: EL TIEMPO-OTRO DEL FEMINISMO.

La crítica al concepto vulgar de tiempo en el fotomontaje aparecerá en la obra de Hannah Höch desde la óptica feminista. Comprender la obra de esta artista es saber mirar sus fotomontajes como reivindicaciones socio-culturales que no sólo afectan a sectores aislados del poder político y económico, sino a modos de ser hasta entonces olvidados en su supuesta y pretendida inferioridad. Así, la obra de Höch dentro del dadaísmo berlinés pasa a ser un complemento subversivo que vierta su rebelión por la vía del fotomontaje<sup>911</sup>, llegando a esclarecer otros modos de aparecer el tiempo.

A pesar de la creciente heterogeneidad de medios y técnicas empleados, elegirá el fotomontaje como modo de expresión más propio<sup>912</sup>, siendo algunos de sus mejores collages / montajes donde la temporalidad comparezca vinculada al ser femenino de su autora.

---

<sup>911</sup> "Höch utilizó preferentemente el término fotomontaje para describir su obra, aunque a veces empleó el de Klebebild (imagen pegada)". VV.AA.: *Hannah Höch*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, p. 23.

<sup>912</sup> "Hannah Höch entró en la historia del arte enarbolando y manejando con suma destreza unas tijeras con las que cortaba y recortaba figuras generalmente fotografiadas". *Ibidem*, p. 18.



*El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero  
de la última época cultural Weimar de Alemania*  
Hannah Höch  
(1920)

En la obra más conocida de Höch, *El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural Weimar de Alemania* (1920), se observa la fragmentación de la topografía compositiva, una acumulación de imágenes que dislocan la organización habitual del espacio, esto es, la atmósfera de lugares esféricos o totalidades homogéneas del cobijo interior<sup>913</sup> (vientre cervecero) donde el tiempo se presenta obligadamente como compacidad sin fisuras, como mismidad que acoge y reorganiza cualquier diseminación bajo el agrupamiento racional de la fusión de diferencias. La temporalidad correlativa a la espacialidad extensa se ve en este fotomontaje tras-tocada, dejando abierto un espacio

---

<sup>913</sup> Aludimos con ello a la ontología del espacio trazada por Sloterdijk en su trilogía *Esferas*.

que posibilita el ser transformado por el afuera<sup>914</sup>. Mientras que el espacio tradicional dispone las cosas en una espacialidad que garantiza la compacidad, Höch habilita el *ex-pacio*, donde el tiempo monológico se hace alterable por la heterogeneidad plural de elementos en la superficie de la obra.

Así, aparecerán infinidad de detalles y figuras de constitución heterodoxa, retratos alterados, máquinas, paisajes de ciudad y tipografías pertenecientes al mundo textual<sup>915</sup>. El denso conglomerado de elementos dispares revela una confrontación espontánea<sup>916</sup> de oposiciones sin resolución. El tiempo del acontecimiento ha hecho descarrilar los límites de la causalidad, dando lugar al caos y al azar espontáneo, donde la alocronía irrumpe en la experiencia habitual del tiempo.

Pueden reconocerse representantes del viejo orden alemán, como el káiser Guillermo II y su heredero, el mariscal Hindenburg, a nuevos representantes del poder, como Friedrich Ebert y Hjalmar Schacht, así como hombres del mundo del espectáculo y artistas del grupo Dadá, como Höch, Hausmann o Baader. El esparcimiento de los fragmentos recortados se une bajo la des-articulación a través de ruedas mecánicas que ya no cumplen la función de mover la maquinaria causal, sino que realizan el gesto instantáneo de habilitar el tiempo-acontecimiento de las diferencias no subordinadas.

---

<sup>914</sup> "A diferencia de Hausmann y Grosz, no intenta crear un espacio ilusorio ni reproducir la fragmentación explosiva y la superficie desintegrada (...) Sin embargo, alrededor de las pequeñas figuras suspendidas, allí donde queda un hueco, se crea un espacio inquietante y vertiginoso". ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 32.

<sup>915</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 44.

<sup>916</sup> "Hemos de partir sin condiciones, y sobre todo mantenernos receptivos para los atractivos de lo casual", dice Hannah Höch refiriéndose al fotomontaje. VV.AA.: *Hannah Höch. Op. cit.*, p. 41.

Y es la diferencia que abre el tiempo-acontecimiento lo correlativo al feminismo de Hanna Höch. Debemos señalar el peculiar papel que jugó este fotomontaje en el contexto en el que fue exhibido. En la Primera Feria Internacional Dadá, celebrada en 1920, Höch pudo exponer su obra a pesar de las continuas reticencias de sus compañeros dadaístas. La condición femenina de Höch impedía considerarla al mismo nivel que el resto. Por ello, como acción reivindicativa, Höch acabó exponiendo uno de los fotomontajes más impresionantes de la exposición, no sólo en cuanto a calidad, sino también en lo referente a sus inhabituales dimensiones<sup>917</sup>.

Con ello el feminismo de Höch fracturaba, además del espacio compositivo del montaje, el mismo espacio expositivo de la sala, haciendo aparecer a la mujer no ya como fusión de lo femenino que se masculiniza en el espacio/tiempo<sup>918</sup>, sino más próxima a la fisión o punto de inflexión temporal en la homogeneidad de las identidades. Lo femenino se presenta como alocronía y resto que irrumpe su tiempo-otro virtual en el presente inalterable del espacio/tiempo misógino-violento de la masculinidad que no da lugar a lo otro-mujer.

Pero el enlace feminismo-otredad-tiempo aparece explicitado más claramente en obras como *Da Dandy* (1919), donde la fragmentación de los elementos y la heterogeneidad de su combinación abren una zona de distanciamiento irónico desde donde la imagen histórica de la mujer reclama otro sentido

---

<sup>917</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 44.

<sup>918</sup> Con espacio/tiempo no nos referimos a concepciones cuantificables de la física. La denominación pertenece aquí a otro ámbito del lenguaje, en el que la fractura del espacio sirve de correlato simbólico (sólo en el símbolo) a la fractura del tiempo mono-dimensional.

del tiempo que habilite la comprensión de lo femenino/diferente.



*Da Dandy*  
Hannah Höch  
(1919)

En el tiempo lineal de la historia la mujer es comprendida bajo la mirada dominante de la masculinidad, donde lo femenino no sucede en el tiempo-acontecimiento de la diferencia, sino en el inclusivo monotonoteísmo con rostro masculino. La compacta virilidad del tiempo, no sabiendo qué hacer con la mujer, la ubica bajo una mirada petrificada por la diacronía, bajo el embuste ilustrado de una igualdad sexual lograda, igual que la felicidad, al final de la historia, fuera del tiempo<sup>919</sup>. Pero Höch rompe

---

<sup>919</sup> "En esta configuración histórica, es en cierto modo la feminidad del hombre la que se proyecta en la mujer y la modela como figura ideal a su imagen y semejanza. Ya no se trata, como en la figura cortés y aristocrática de la seducción, de conquistar a la mujer, de seducirla o de ser seducido por ella, se trata de producirla como utopía realizada; mujer ideal o mujer fatal, metáfora histórica o

la linealidad aburrída<sup>920</sup> para mostrar, en la mujer fragmentada<sup>921</sup>, la apertura hacia un feminismo diferencial, rechazando cualquier actitud contestataria que devendría lenguaje del sistema falocéntrico. La mujer aparece representada bajo el montaje, la combinación y reunión de distintas partes del cuerpo (ojos, brazos, piernas y pies que calzan unos tacones) mezcladas con elementos gráficos y con recortes fotográficos afines a lo pictórico.

Lo que Höch presenta en el fotomontaje como corporalidad descuartizada de la mujer prepara en su ironía el terreno de otro sentido posible: la misma carnalidad de la mujer y su identificación con el placer sexual es también lo que posibilita la fragmentación monológica del tiempo que la constituye. La mujer, descuartizada como carne por las revistas de moda recortadas por Höch disuelve los límites sin fundamento de su imagen. La prevalencia del discurso sobre ella cesa, haciendo de la imagen un anacronismo, una imagen dialéctica en el sentido benjaminiano:

"Partamos, justamente, de lo que parece constituir la evidencia de las evidencias: el rechazo del anacronismo para el historiador. Esta es la regla de oro: sobre todo no "proyectar", como suele decirse,

---

sobrenatural". BAUDRILLARD, J.: *El crimen perfecto. Op. cit.*, pp. 147-158.

<sup>920</sup> "Retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 463.

<sup>921</sup> "Se puede afirmar con rotundidad que, empleando el despiece como técnica habitual, el cuerpo utilizado proviene de la mujer moderna en movimiento (...). Esta movilidad es sin duda símbolo de libertad, tanto en el sentido literal del término como en el social, coincidente con las demandas feministas, como lo ilustra su famoso corte de cuchillo de cocina dadá". VV.AA.: *Hannah Höch. Op. cit.*, pp. 28-31.

nuestras propias realidades (...) sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica. (...) Definamos esta actitud canónica del historiador: no es otra cosa que una búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia *eucrónica*. (...) No existe - casi - la concordancia entre los tiempos. (...) Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen"<sup>922</sup>.

El anacronismo revuelve la eucronía del tiempo caracterizado por la fuerza del hombre que se auto-impone para contar su relato sobre la debilidad de lo femenino, (la misma fuerza impulsora del dios que crea el tiempo-movimiento de la historia). La eucronía rompe su monotemporalidad en el modo femenino de aparecer, de-volviendo en la ceguera sexual de la mirada del hombre hacia la carne-mujer su ser otro, que ahora aparece en lo abierto del tiempo plural de la a-historia.

## 8.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 8.

La interpretación acerca de Hannah Höch y una temporalidad otra del feminismo hace posible afirmar, a modo de recapitulación, diferentes conclusiones:

---

<sup>922</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo... Op. cit.*, pp. 36-40.

- Hannah Höch critica el concepto vulgar de tiempo dislocando las totalidades homogéneas del cobijo interior que anulan las diferencias. Al mostrar una heterogeneidad plural de elementos diseminados sin resolución hace descarrilar los límites de la causalidad, dando lugar al azar y al caos alocrónico de las diferencias no subordinadas.

- El tiempo-acontecimiento se liga al feminismo a través del papel que jugó el fotomontaje *El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural Weimar de Alemania* en la Primera Feria Internacional Dadá. Sus dimensiones inhabituales y su calidad fracturaron el espacio-tiempo misógino violento del presente, desvelando a la mujer como resto alocrónico no subsumible en el tiempo homogéneo de las identidades.

- El rechazo del feminismo otro hacia el lenguaje falocéntrico se explicita en *Da Dandy*: la mujer descuartizada como carne debido al predominio del tiempo del relato masculino posibilita la fragmentación monológico-lineal, devolviendo a la mujer su ser-otro diferencial en una apertura hacia un tiempo plural a-histórico.



## 9.

### JOHN HEARTFIELD Y GEORGE GROSZ: EL TIEMPO-OTRO DE LA REVOLUCIÓN.

La versión filosófico-estética de Zúrich sería invertida por el dadaísmo berlinés desde posiciones de accionismo político y de des-ideologización marxista. Fueron tanto George Grosz como John Heartfield los que mostraron especialmente una temporalidad particular desde su oposición al belicismo patriótico alemán<sup>923</sup>, usado tanto en el contexto de la República de Weimar como en el ascenso del nazismo al poder y la consiguiente dictadura hitleriana<sup>924</sup>. A partir de la técnica del fotomontaje, inventada por ellos según su propia versión<sup>925</sup>, llevarán a cabo un acercamiento al tiempo de la vida desvinculado de toda ideologización tempo-política burguesa, abriendo con ello zonas para eventos temporales ajenos a las políticas del poder<sup>926</sup>.

---

<sup>923</sup> Dice Richard Huelsenbeck a propósito del antibelicismo y la desideologización de dadá: "Todos nosotros carecíamos del sentido de valor necesario para dejarse matar por la idea de una nación que, en el mejor de los casos, es una comunidad de intereses de tratantes de pieles y contrabandistas de cueros, y en el peor, una asociación cultural de psicópatas que, como en el caso de la "patria" alemana, se habían desplegado con el tomo de Goethe en el macuto para atravesar a franceses y rusos con sus bayonetas". HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. Op. cit.*, p. 27.

<sup>924</sup> ADES, D.: *Fotomontaje. Op. cit.*, p. 41.

<sup>925</sup> "En el año 1916, cuando Johnny y yo ideamos el fotomontaje en mi estudio de Südend a las cinco de la mañana de mayo, ninguno de los dos sospechaba las enormes posibilidades de nuestro descubrimiento". ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 52.

<sup>926</sup> "El método dialéctico no puede sin duda comprender esta pregunta desde dentro de la ideología del progreso, sino solamente desde una concepción de la historia que supere a aquella en todos sus puntos. Habría que hablar en ella de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. [...] La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa: ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido (y cuya figura propia es la moda). Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político, con

Algunos de los rasgos peculiares de la personalidad de John Heartfield hablan ya específicamente de las características de su obra. El cambio de su nombre alemán, Helmut Herzfeld, por el americanizado John Heartfield despliega en su exhibición social la posibilidad del escándalo: el nombre, que provoca el desagrado socio-burgués hacia lo otro, implica en la red lingüístico-social un displacer que rompe un orden en el nivel más mundano y común, la palabra. Además, su elección de vestir monos azules de obrero<sup>927</sup> otorga a su nombre, sumado a su imagen, la posibilidad de realizar una disrupción en el mundo indiferente del burgués. En su concepción marxista y no ideológica del arte la actividad artística tradicional era producto de una reaccionaria mentalidad burguesa alejada de la vida. Al vestir con el mono de trabajador Heartfield elimina la mediación entre cultura (ideología) y vida, inscribiendo su socio-imagen en un devenir des-ideológico diferente del devenir de las utopías diacrónicas de la producción cultural.

Paralelamente a ello muestra en sus obras dadaístas, de modo más intenso y clarificador, la alocronía no moderna. Tomemos, por ejemplo, el fotomontaje *Tierra soleada* (1919).

---

categorías políticas". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 397.

<sup>927</sup> "Motivo por el cual sus amigos dadaístas le confirieron el título honorífico de «dadamecánico»". ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 52.



*Tierra soleada*  
John Heartfield  
(1919)

Tras el encuentro entre los dos artistas, Heartfield y Grosz fundaron el consorcio Grosz-Heartfield. Desde él trabajarán conjuntamente en la confección de fotomontajes como este, eliminando así la noción de autor individual: el gran sujeto-artista revela su falta de fundamento. No hay un resultado-efecto ejecutado por un mono-impulsor que lo realice. La firma "Grosz-Heartfield mont." observable en la parte inferior izquierda del montaje revela la disolución de las identidades fuertes. El guión de *Grosz-Heartfield* funciona como nexo que une lo separado y como espacio que separa lo unido, en una aproximación hacia lo impersonal del hacer alejado de la identificación jerárquica de la ideología entre artista-sujeto-poder. La crítica desde el marxismo hacia esta triple identidad de artista-sujeto-poder desvincula a ambos artistas del tiempo organizado por

los poderosos. El método moderno de creación individual<sup>928</sup> aparece como temporalidad que abisma su linealidad en lo azaroso de su auto-imposición.

Pero es en la propia obra donde mejor observamos la señalada alocronía. Aparecen diferentes imágenes dispuestas sobre un fondo carente de perspectiva. La ausencia de un espacio proyectivo anula toda posibilidad de avance de la mirada en el tiempo homogéneo de la extensión. Si en un principio el marxismo de los artistas berlineses podría ser pensado como inscripción en un tiempo diacrónico que alcanzaría el bienestar al final de los tiempos o fuera del tiempo, pronto se revela la actualización de Marx llevada a cabo por Dadá. Y es que la falta de espacio homogéneo despliega la mirada sobre el momento donde el tiempo lineal de la historia ha sido trastocado por el instante. Como señala Didi-Huberman:

"Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. Se podría decir que *la imagen desmonta la historia* como el rayo desmonta el jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída. (...) El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los "desechos" porque estos tienen en sí mismo la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el

---

<sup>928</sup> Recordemos que la individualidad y su modo esclarecido de presentarse, la firma del autor, apareció en el Renacimiento, cuya derivación racionalista dio origen a la modernidad. Sobre la individualidad auto-concebida del hombre puede consultarse: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Editorial Edaf, Madrid, 1997.

conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis". (...) lo que construye el montaje es un *movimiento*, aunque sea "entrecortado": es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia"<sup>929</sup>.

La identificación entre los tiempos que corren del capitalismo y el orden secuencial de acontecimientos ordenados ha saltado en pedazos en un nuevo espacio de heterogeneidades<sup>930</sup>. *Tierra soleada* elide, en su carencia de perspectiva, todo corredor mesiánico del progreso, presentando tan sólo la quiebra revolucionaria del tiempo del sistema capitalista. Fuera de la organización de los elementos en un espacio/tiempo homogéneo que se manifestaría bajo la forma de la narratividad lineal, el fotomontaje ofrece la alternativa del aforismo-imagen simultáneo: en él la confrontación de los recortes desteje la retórica ideológica de la imagen como historia que contar, presentando el tiempo deshilachado de la transformación:

"No hay una "línea de progreso" sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su "historia anterior" y

---

<sup>929</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Op. cit.*, pp. 173-176.

<sup>930</sup> Las siguientes palabras de Huelsenbeck son reveladoras del carácter no diacrónico, no mitológico ni mesiánico del marxismo de dadá: "Se trata de un comunismo que ha abandonado el principio de "hacerlo mejor", su meta consiste ante todo en la destrucción de lo devenido burgués. El dadaísta, pues, está en contra de la idea del paraíso en cualquiera de sus formas". HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. Op. cit.*, pp. 61-62. "Dadaísta debería ser el hombre que ha comprendido completamente que sólo se podrán tener ideas si son realizables: un tipo claramente activo que sólo vive a través de la acción porque ésta encierra una posibilidad de conocimiento". *Ibidem*, p. 36.

su "historia ulterior". (...) Si, por otra parte, la historia en su relato está hecha de "inversiones" y "movimientos", entonces será necesario renunciar a los seculares modelos de la *continuidad* histórica. El historiador deberá adaptar su propio saber -y la forma de su relato- a las continuidades y a los anacronismos del tiempo. El modelo dialéctico es convocado aquí para dar cuenta de una experiencia del tiempo "que refuta toda idea de progreso del devenir y hace aparecer toda "evolución" aparente como una inversión (...) continuamente compuesta". Es así que la "continuidad cosificada de la historia" se encontrará totalmente "dinamitada". Es así como explota(rá) la continuidad de la época. En esta operación se consuma, en fin, la ruina del positivismo histórico: los hechos (*die Fakten*) del pasado no son cosas inertes para hallar, para aislar y luego recoger en un relato causal, lo que Benjamin considera como un mito epistemológico. Los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento: lo que, desde el pasado, nos llega a sorprender como una "cuestión del recuerdo" (*die Sache der Erinnerung*). El positivismo presentaba los hechos históricos en el marco de un pasado-receptáculo abstracto, homogéneo y, para resumir, eterno: un tiempo sin movimiento. "El historiador carece de armadura teórica. Su procedimiento es sumatorio: utiliza la masa de los hechos

para llenar el tiempo homogéneo y vacío". La "revolución copernicana" de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material"<sup>931</sup>.

Pero no sólo en lo formal del evento revolucionario se ejecuta el paso atrás del tiempo. La alteración de la diacronía es también revelada en el empleo de recortes fotográficos. La introducción de la fotografía, especialmente en los marxistas berlineses, suple cualquier asociación entre arte y relato, impidiendo al pensamiento sumirse en los ensueños salvadores de la literatura-mito. La inmediatez de la fotografía es para Grosz y Heartfield material de acercamiento a la vida, a la infraestructura subyacente de los medios de producción y a la materia en la que se desarrolla un devenir alejado de las ilusiones ideológicas, ficticias en su inmovilismo<sup>932</sup>. La fotografía habla de la vida que determina a la conciencia<sup>933</sup>; su empleo invierte diferencialmente el tiempo ideológico burgués.

Pero, como ya hemos advertido anteriormente, la politización berlinesa de Dadá no apuesta por una sustitución de fundamentos que viniera a entronizar la vida ni las infraestructuras de las relaciones de producción, como si estas fueran una "realidad real", objetiva, auto-

---

<sup>931</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Op. cit.*, pp. 153-155.

<sup>932</sup> Huelsenbeck dice del artista burgués: "Han perdido su autonomía detrás de los libros (...) les queda tanto por caminar, tanto por escribir, tanto por vivir. (...) Tienen un concepto académico de la vida (...) por eso nunca llegarán a la vida". HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. Op. cit.*, p. 38.

<sup>933</sup> MARX, K.: *La ideología alemana. Op. cit.*

legitimadora y auto-impositiva<sup>934</sup>. Grosz y Heartfield tan sólo se detienen en el viraje de los tiempos que corren, en el gesto revolucionario en sí, sin ninguna perspectiva de futuro, sin utopías realizables fuera del tiempo diacrónico. Por ello la fotografía como infraestructura cosal<sup>935</sup> del fotomontaje representa la salida del tiempo lineal del relato burgués de la historia, esto es, el tiempo-acontecimiento del instante vital que desmantela la historia en la acción revolucionaria.

En *Tierra soleada* Heartfield y Grosz hicieron dialogar fragmentos de postales sentimentales familiares con recortes de prensa del año 1919, mezclando sentimientos de cobijo burgués y abrigo religioso, como vírgenes o excursiones familiares en domingos ociosos<sup>936</sup> con titulares de denuncia social como “¡Fuera las actuales tarifas obreras!” o “¡Hambre! ¡Revolución!”. Con ello no sólo aparece quebrado el espacio de representación burgués; son las proclamas revolucionarias y los mensajes dadaístas los que han caotizado el tiempo ordenado de la obra, presentando el instante mismo y no la posterior reorganización de las diseminaciones del tiempo-diferencia<sup>937</sup>.

Igual que su compañero John Haertfield americanizó su nombre, George Grosz, en realidad Georg Gross, hizo lo

---

<sup>934</sup> Refiriéndose a la actitud política comprometida de John Heartfield Hans Richter dijo de su posición que era “algo más a la izquierda de la izquierda”. Interpretamos estas palabras como una diferencia de los dadaístas berlineses en la que la revolución se presenta como la alteración (cada vez) de los tiempos habituales que discurren. Citado en: ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 54.

<sup>935</sup> Infraestructura cosal: noción usada por Marchán Fiz para referirse a la presentación y al uso de las meras cosas por el arte de vanguardia. Puede encontrarse, además de en algunos artículos de este autor, en: MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte concepto*. Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 1994.

<sup>936</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 52.

<sup>937</sup> No se divisa el tiempo post-revolucionario donde la dictadura del proletariado invertiría el sistema, organizando de nuevo el tiempo bajo otro orden existente.



propio en 1916. Con ello alteraba la indiferente homogeneidad identitaria de la red socio-lingüística. Además, en actitud provocativa, solía valerse del uso de la lengua del enemigo<sup>938</sup>, abriendo con ello una fractura en el abrigo-todo del patriotismo alemán. El lenguaje le desvinculaba de toda posible heredad de una tradición alemana que legitimaba, bajo las necesidades de su ser histórico, el comportamiento belicista actual.

Pero será sobre todo en sus obras donde se muestre el darse del anacronismo no burgués. Reconociendo junto con sus compañeros dadaístas la insensatez de la guerra, llevaría a cabo una serie de obras que combinan el dibujo con la descomposición fragmentaria del collage. En ellas es rasgo distintivo la aparición de personajes típicos. Así sucede en el montaje *El culpable permanece anónimo* (1919), donde observamos encarnados los tipos sociales de la Alemania bélica: tanto la prostituta en la parte superior, como el capitalista<sup>939</sup> en la inferior, bajo códigos de representación de un feísmo de herencia expresionista.

En el caso de Grosz, el mundo no puede ser presentado tal como es, sino infra-representado en la devaluación del hombre/mujer epocal como crítica al sistema tempo-político. Por ello se sirve predominantemente del dibujo combinado con pequeños recortes gráficos y fotográficos de la prensa. Pero su uso del dibujo no viene a recomponer el orden compositivo en la superficie del montaje. Es de nuevo la ausencia de profundidad espacial lo que disemina las imágenes fracturando la secuencialidad lineal de los acontecimientos.

---

<sup>938</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 48.

<sup>939</sup> *Ibidem*, p. 48.



En ella la figura del burgués aparece como un personaje casi calvo, con ojeras, el ceño fruncido y la cabeza hundida entre los hombros, en una postura que omite todo vestigio de elegancia superior<sup>941</sup>. El tiempo del trabajo queda aquí retratado, inscrito en un displacer que aumenta al compás del progresivo despliegue del sistema. Grosz sitúa junto a la cabeza del personaje, a la altura del oído, una frase donde puede leerse "¡Tarará! el culpable permanece anónimo", y sobre su cabeza un recorte que dice "Capitalista". Además, en su parte inferior, une a la imagen de unas monedas la palabra muerte. La asociación queda suficientemente establecida: la administración total del tiempo bajo el capitalismo genera un tiempo de la muerte donde el hombre camina por los días alienados hacia el cumplimiento que ponga fin al drama.

La representación del tiempo de la muerte continúa a su vez en la parte superior. Violencia, marginación, decadencia, degeneración: son calificativos que podrían describir a la prostituta<sup>942</sup> caricaturizada. Su figura es una víctima

---

<sup>941</sup> A este propósito es interesante recordar, en el ámbito del cine, la asociación que tiene lugar en la filmografía de Eisenstein, entre el burgués como personaje anti-sensual por su carencia de cuello, y el obrero con nuca como símbolo del presente y de la vida que lleva a cabo la revolución: "Toda una red de oposiciones elabora el conflicto -o la estructura de significación-políticamente básico: burguesía/proletariado. Pero sorprende como en ella los cuerpos y sus rasgos adquieren un inesperado protagonismo: los músculos vigorosos frente a la flacidez provocada por la grasa excesiva y, también, inesperadamente -pero será una constante figurativa que atravesará todo el cine de Eisenstein-las nuca bellas-diríamos incluso: frágiles, delicadas-, las de los que están condenados al sacrificio, frente a cuerpos violentos, sin nuca, incluso sin cuello". GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Sergei Eisenstein*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p. 80.

<sup>942</sup> "La mercancía, que es el último espejo ustorio de la apariencia histórica, celebra su triunfo cuando la naturaleza misma adquiere el carácter de mercancía. Esta apariencia mercantil de la naturaleza queda encarnada en la prostituta. «El dinero cría lujuria», se dice, y este dicho sólo describe groseramente un hecho que va mucho más allá de la prostitución. Bajo el dominio del fetiche-mercancía, el *sex-appeal* de la mujer se contagia en mayor o menor grado de la incitación de la mercancía. No en vano, las relaciones del proxeneta con su mujer como una «cosa» que él vende en el mercado, excitaron sobremanera la

socio-cultural de la violencia del pensamiento político y económico alemán ligado al belicismo, en el que la maquinaria de la metafísica del progreso ha bestializado incluso los lugares del acontecimiento marginal al pensar el tiempo de la fiesta como tiempo transitivo. La prostituta infra-representada por Grosz proclama la soldadura total y compacta del tiempo monótono pero, al mismo tiempo, otro sentido es posible desde la ambivalencia de su figura: la disposición angulosa de sus miembros podría llegar a romper la monocronía y generar el evento alocrónico en todo el montaje.

## 9.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 9.

Una vez finalizado el noveno capítulo, en el que hemos desplegado diferentes interpretaciones acerca del tiempo otro de la revolución en Heartfield y Grosz, exponemos a continuación aquellas ideas que, a nuestro juicio, se constituyen como rectoras del mismo:

- Grosz y Heartfield mostraron un acercamiento al tiempo de la vida desvinculando toda ideología política burguesa y abriendo zonas para eventos temporales ajenos a las políticas del poder. La americanización de sus nombres y la elección de Heartfield de vestir monos azules de obrero inscribe su socio-imagen en un devenir des-ideológico diferente del devenir de las utopías diacrónicas de la producción cultural.

---

fantasía sexual de la burguesía. La moderna publicidad muestra también hasta qué punto se pueden fundir entre sí los reclamos de la mujer y de la mercancía. La sexualidad, movilizada antaño - socialmente- por la fantasía del futuro de las fuerzas productivas, lo fue luego por la del poder del capital". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, pp. 352-353.

- La realización conjunta de obras como *Tierra soleada* elimina la noción de autor individual: no hay resultado-efecto ejecutado por un mono-impulsor. No existe artista-sujeto-poder. Además, la ausencia de un espacio proyectivo anula toda diacronía utópica, en un espacio de heterogeneidades que hace saltar los tiempos que corren del capitalismo.

- La fotografía es infraestructura cosal del fotomontaje, haciendo posible, en su inversión diferencial del tiempo del mito, la salida del relato burgués de la historia al desmantelarla en el tiempo-acontecimiento de la acción revolucionaria.

- Grosz muestra el anacronismo combinando dibujo y collage. En *El culpable permanece anónimo* el feísmo de los personajes propicia el instante alternativo al capitalismo. Si el burgués retrata la administración total del tiempo, la disposición angulosa de los rasgos de la prostituta posibilita la quiebra alocrónica de la obra.



## 10.

### JEAN ARP (EL AZAR / EL TIEMPO / LA FIESTA).

La obra de Jean Arp<sup>943</sup> se presta especialmente a la interpretación a partir del pensamiento acerca del tiempo, no sólo en sus modos de hacer, sino también en su modo de pensar-vivir. Arp es tiempo acallado, esbozado, lejano a la comprensión organizadora que nítidamente presenta, bajo el esquema de una objetividad de pretensiones desmesuradas, sus productos enraizados en la inmediatez del presente.

La poesía es el lugar indicado desde el que la obra de Arp se deja interpretar del modo menos falseador. A partir del pensamiento poético, el tiempo, en su aparecer sincrónico junto al des-velamiento de las formas, se deja pensar en el acontecimiento, por el silencio que detiene, junto a la disolución de las formas-estructuras fuertes, la violencia de la discursividad calculadora. La disposición poética habla en Arp de otros modos temporales que giran el sentido banal abriéndose a estancias donde el azar, la presencia y la ausencia fraternizan en la fluidificación del fundamento-patencia.

En sus primeras obras, que conservamos por descripciones y alguna reproducción, destacan las formas angulosas del expresionismo de *Die Brücke* y de Picasso. En ellas Arp no muestra aún suficientemente el paso atrás del tiempo, sino la prisa y el *ir-hacia-delante* de la expresión.

---

<sup>943</sup> Sobre la cronología de su vida pueden consultarse: FAUCHEREAU, S.: *Arp*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1988, pp. 30-32. También: VV.AA.: *Jean Arp, Invenció de formes*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001, pp. 368-387.

Renegando de la alienación de las influencias ajenas, Arp destruiría estas primeras obras<sup>944</sup>. En el emplazamiento de la presencia como modo de privilegiar la actualidad nos vemos a menudo vinculados a modas impersonales que revelan un modo impropio de vivir el tiempo. Arp, al querer distinguirse de las modas imperantes<sup>945</sup> contra-actúa fuera del radio de influencia historicista, destruyendo sus obras, abriendo la diferencia en el uno-todo omni-abarcante del tiempo comprendido como sucesión de instantes. Contra toda impropiedad del tiempo como momento actual, arraigado al fundamento, Arp buscará un modo tempo-vital inscrito en la autenticidad que le permita recuperar el tiempo y a sí mismo.

El importante encuentro con Kandinsky en 1912 marca un contra-hito para una ganancia alocrónica como modo de vivir más propio. Del trato directo con Kandinsky, Arp aprende a mirar el mundo y a considerar las obras como un organismo autónomo regido por sus propios tiempos de evolución, devenir y des-ocultamiento<sup>946</sup>. Ya desde su juventud, el arte de Arp olvida la flecha unidireccional del tiempo de la acumulación histórica que privilegia la acotación del presente actual, tendiendo más hacia una fluidificación de las formas-tiempo<sup>947</sup> que hacia el estatismo segmentado de lo

---

<sup>944</sup> "El mismo destruyó sus creaciones de antes de la primera guerra mundial. A decir verdad, Arp será siempre un gran destructor de sus propias obras: de las que no tienen la suerte de caerle en gracia". FAUCHEREAU, S.: *Arp. Op. cit.*, p. 9.

<sup>945</sup> En 1909-1910, "Tras su regreso a Weggis, Arp pasa dos años dolorosos, según propia opinión, intentando encontrar en la soledad un lenguaje plástico, más allá de las modas imperantes". *Ibidem*, p. 9.

<sup>946</sup> «Me recibió con gran benevolencia [...] Kandinsky me habló con ternura, riqueza, vivacidad y humor. En su estudio, la palabra, la forma y el color se fusionaban y se transformaban en mundos fabulosos, inauditos, nunca vistos" (...) Kandinsky le confirma con la autoridad sonriente de un veterano que la pintura y la escritura pueden ir emparejadas; le muestra, sobre todo, cómo se debe realizar una obra "de un modo natural, a la manera de un fruto que se desarrolla y madura». *Ibidem*, p. 9.

<sup>947</sup> Podríamos analizar la obra de Arp desde los conceptos de duración y de memoria (Bergson). Sin embargo, creemos que posee un mayor interés



formal. Pero lo decisivo y aquello que invierte el pensar transformando a Arp para siempre es la recién conquistada comprensión del *tener-tiempo*: Arp comprende el *estar-a-la-espera*<sup>948</sup>, modo existencial que, en lugar de correr tras lo que pretende encontrar, se sabe ya, de alguna manera, en co-pertenencia con el hallazgo<sup>949</sup>. Desde nuestro punto de vista toda su obra podría ser comprendida desde este diferir infinito del encuentro, donde Arp se reconcilia con el mundo eligiendo el tiempo como mediador. Y va a ser este *saber-esperar*, el *tener-tiempo* para las obras y el dar tiempo (a ellas) lo que se despliegue bajo dos fenómenos distintos:

1. Por un lado bajo el azar, en el cual el gran sujeto-creador ha debilitado su tiempo autógeno de la causalidad al liberar el proceder calculador de la razón y su determinación sobre el acto creador.

2. Por otro lado bajo la fluidificación de las formas, nacidas en la inocencia que no violenta los modos del aparecer, sino desde una consideración del tiempo de las obras como ausencia, en la que la temporalidad no se piensa desde la presencia y sí en la ambivalencia formal del encuentro diferido del *tener-tiempo*.

Debemos ahora acercarnos a las obras mismas. Ese será el ofrecimiento más educado y cortés para con ellas,

---

el análisis que presentamos, desde Heidegger, Gadamer y los presocráticos.

<sup>948</sup> HEIDEGGER, M.: *Serenidad. Op. cit.*

<sup>949</sup> Sobre ello dijo Píndaro: "¡Sé tal cual tú has aprendido a ser!". PÍNDARO: *Obra completa. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 157.* También Wittgenstein: "Pues allí donde quiero llegar debo estar ya de hecho". WITTGENSTEIN, L.: *Aforismos. Cultura y valor. Op. cit., p. 40.*

recordando siempre que el camino hacia el arte de Arp no puede presentarse como línea recta, sino como saber demorarse en los sentidos transversales que encontramos en nuestra ida. El posible manifestarse del tiempo acontece en estas obras en la des-apropiación<sup>950</sup> de nuestro ir interesado, teniendo que renunciar continuamente a los pensamientos impropios que aparecen en un sondeo rápido y superficial. Sólo actuando e incluso teatralizando el modo de crear-pensar de este artista podremos apropiarnos de su familiar proximidad.

Tomemos un collage titulado *Collage ordenado según las leyes del azar* (1917). Sobre la superficie de la obra la disposición de las formas geométricas no obedecen a un esquema compositivo premeditado.

---

<sup>950</sup> Nos referimos al concepto de apropiación/desapropiación de la hermenéutica de Gadamer: "De modo que no es un acto de la subjetividad el que inaugura la comprensión, sino que ésta se produce en virtud de una apropiación (Aneignung) de un mundo que se da en el lenguaje. Esa apropiación es siempre dialéctica, en cuanto que apropiarse de un punto de vista implica la desapropiación de otro. Apropiarse de un sentido significa que lo que era extraño devenga propio, lo cual no es posible si yo no me abro a ese sentido y me dejo transformar por él, es decir, si no me desapropio de mí mismo para dejarme ser en esa otra posibilidad. Es lo que expresa también el concepto de distanciamiento - correlativo dialéctico del de pertenencia - para hablar de una distanciamiento de sí en relación a uno mismo, o sea, interna a la apropiación". SÁNCHEZ MECA, D.: *Teoría de Conocimiento. Op. cit.*, p. 575. Acerca del desarrollo de la apropiación / des-apropiación, puede consultarse la siguiente referencia: FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "El viaje de Klee a Túnez (La apertura post-metafísica hacia lo propio", en: VV.AA.: *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 231-239.



*Collage ordenado según las leyes del azar*  
Jean Arp  
(1917)

En los años dadaístas Arp inventó / descubrió, en colaboración con su compañera Sophie Taeuber, la técnica del *papier déchiré*<sup>951</sup>, procedimiento ligado a las leyes del azar cuya génesis será descrita por Hans Richter:

“Arp había pasado mucho rato en su taller para hacer un dibujo. Como no le salía a su gusto, acabó por romperlo y tiró los trozos al suelo. Cuando al cabo de un rato vio los pedazos esparcidos por el suelo, le sorprendió que recordaban extrañamente lo que había pretendido dibujar (...) Lo que él no había logrado, lo había conseguido el azar, el movimiento de su mano y los trozos esparcidos por el suelo. Consideró esta provocación del azar como algo providencial

---

<sup>951</sup> “Procedimiento que consistía en romper arbitrariamente el papel en que habían estado dibujando o pintando y, después de haber engomado la superficie de un cartón o tabla, disponer los pedazos al azar. (...) llevaban a cabo, en realidad, el primer proceso de reconstrucción del arte contemporáneo”. BORRÁS, M. LL.: “Jean Arp, invención de formas”, en: VV.AA.: *Jean Arp, invención de formas. Op. cit.*, p. 336.

y trató de pegar los pedazos sobre un cartón, cuidadosamente, tal y como el azar los había dispuesto"<sup>952</sup>.

El presente collage muestra un orden casual, no establecido bajo la primacía de un sujeto-creador que impulsara las determinaciones de la obra<sup>953</sup>. Del azar ha emergido el anonimato tan deseado por el artista: han claudicado tanto el orgullo del demiurgo que pone y mueve el tiempo-obra, como la separación, devenida colonialismo, entre mundo y hombre<sup>954</sup>. La crítica al antropocentrismo moderno desde el azar es crítica, también, al tiempo de la causalidad<sup>955</sup> como categoría de la razón humana que determina su auto-desplegarse bajo el violentar la espontaneidad del aparecer de las cosas. Se elimina, entonces, toda causalidad originada por el hombre para abrir la diferencia-tiempo de un devenir que acontece libre de la cadena del tiempo previsor.

---

<sup>952</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>953</sup> Dice Tzara: "Detesto a los literatos (...) y no he dejado de amar lo que es vivo y a los que viven sin preguntar el porqué y el cómo de sus gestos más insignificantes". DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX. Op. cit.*, p. 152.

<sup>954</sup> Es evidente el paralelismo de las siguientes declaraciones de Arp y la filosofía heideggeriana: "Estas obras (...) intentan llegar, más allá de lo humano, a lo infinito y eterno. Repudian nuestro egoísmo (...) Las manos de nuestros hermanos, en lugar de servirnos como nuestras propias manos, se han convertido en manos enemigas. En lugar del anonimato, impera la celebridad y la obra maestra". Catálogo de la exposición en la galería Tanner de Zúrich, en 1915. Citado en: FAUCHEREAU, S.: *Arp. Op. cit.*, p. 11. "Las pinturas, las esculturas - los objetos, deberían permanecer anónimos, en el gran taller de la naturaleza, como las nubes, las montañas, los mares, los animales, los humanos. ¡Eso es! ¡El ser humano debería volver a la naturaleza!". Citado en: *Ibidem*.

<sup>955</sup> "El objeto se propone imponiéndose como libre de causalidad. Se deduce de los rasgos anteriores el de inexplicabilidad. Los dispositivos de extrañamiento de sentido elaborados (por elección o por fabricación) por el grupo surrealista perturban por ser inexplicables, y de modo inexplicable, para así promocionar el ámbito de lo desconocido obstaculizando su internamiento en el orden de lo conocido, de lo que "ya" fue explicado, poseído e incluido entre lo previsible". PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario. Op. cit.*, p. 25.

Tristan Tzara en su *Dada manifiesto del amor débil y del amor amargo* ya había declarado al azar como principio (contra-principio) creador al comunicar las instrucciones para hacer un poema dadaísta: la acción consistía en recortar trozos textuales de periódico y removerlos en una bolsa, extrayendo de ella los fragmentos constituyentes del poema<sup>956</sup>. Arp, como se observa en la ejecución (no ejecución) del collage que analizamos, acompañará a Tzara en estos pensamientos, mostrándose perplejo ante la falta de sistematización del evento<sup>957</sup>. La elipsis diferida de la acción de Arp revela lo anti-causal del tiempo. La temporalidad diacrónica del relato ha sido dislocada al atender el azar contra su mismo centro de gravedad.

Nuestra explicación no se detiene aquí. Son múltiples las connotaciones paralelas a todo ello. Arp, aficionado a la poesía y a la filosofía, fue lector de los textos, que hoy conservamos en fragmentos, del filósofo pre-platónico Heráclito<sup>958</sup>. A través de Teofrasto (Met. 15. DK 22 B 124) nos ha llegado un fragmento referido al cosmos:

“Como polvo esparcido al azar es el más hermoso *kósmos*”<sup>959</sup>.

---

<sup>956</sup> TZARA, T.: *Siete Manifiestos Dadá. Op. cit.*, p. 50.

<sup>957</sup> Con ello contradecemos la opinión de María Lluïsa Borrás, que ve en la repetición del proceso del azar un pretendido dominio de Arp sobre él: “Contrariamente a Tristan Tzara, para quien el azar lo es todo y nunca trata de actuar sobre él, Arp trata de saber en qué consiste, de indagar si el azar tiene sus leyes y de ver si es posible ejercer alguna forma de control sobre él. Si Arp se vale del automatismo, trata simultáneamente de ver cuál puede ser la acción del azar en la creación de una obra plástica y con esa finalidad recorta cartones y papeles que deja caer sobre la mesa o el suelo, observando las formas que resultan de su caída, comparándolas entre sí, tratando de adivinar a qué leyes obedecen”. BORRÁS, M. LL.: “Jean Arp, invención de formas”, en: *Op. cit.*, p. 336.

<sup>958</sup> Así lo muestra alguna declaración de Arp referida al arte de Kandinsky, en la que se sirve de una cita de Heráclito. VV.AA.: *Jean Arp, invención de formas. Op. cit.*, p. 337.

<sup>959</sup> Aparece con esta traducción en una antología de textos presocráticos contenida en: OÑATE Y ZUBÍA, T.: *El nacimiento de la filosofía en Grecia... Op. cit.*, p. 203.

Tanto en el fragmento heraclíteo como en el collage de Arp el tiempo se da en el instante eterno (*Aión*) del azar divino, donde el límite irrebasable del pensar irrumpe abismado en el tiempo de lo indisponible, de lo no generable, como un cosmos-niño (obra-inocencia) no determinado por la racionalidad del tiempo-movimiento, abierto al tiempo-devenir del acontecimiento sin sujeto-artista productor-impulsor de los fenómenos.

Otras alocronías aparecen en algunos relieves y esculturas de Arp. La obra denominada *Constelación III*, del año 1930, a pesar de no pertenecer al arco temporal en el que se inscriben los años dadaístas, continúa y lleva a término algunos de los pensamientos esbozados por Arp en etapas anteriores. Además de continuar el esparcimiento al azar de las formas sobre el fondo, concibe las formas mismas desde una des-geometrización donde lo amorfo se despreocupa del acotamiento y la regularidad de las delimitaciones racionales.



*Constelación III*  
Jean Arp  
(1932)

La irregularidad de las formas curvas abre la existencia hacia una amistad entre el tiempo que fluye y su libre desarrollo. Como masas que se contraen y se expanden en el sueño más despierto de todos, las constelaciones de Arp emiten hacia dentro un estar en lo abierto<sup>960</sup> que desvincula la obra del tiempo de la presencia, fluidificando la exhibición de las cosas en un desvelamiento que, desde un respetar innato, comprende también la ausencia. Es a partir de la no presentación patente de la cosa donde el ser aguarda en su lejano aparecer. Lo ausente es parte también constituyente de la experiencia del tiempo que se vincula y des-vincula de la presencia (presente).

Sin embargo, aunque la ausencia no queda completamente elidida de su venir a las formas, en estas obras parece que el tiempo silencia su aparecer en el punto ciego donde la cosa concreta adquiere entidad plena al denominarse de un determinado modo. Podría interpretarse el relieve que analizamos, al tomar por título la palabra "Constelaciones", como un dejar fuera el devenir de las formas al hacerlas aparecer en una petrificación de su suceder orgánico. Parecería que las formas han devenido hasta su clarificación en la figura presente de la constelación.

Sin embargo, tal solidificación del fluido tempo-formal, en su no venir del todo a la presencia, oculta en la ausencia otros modos del aparecer del tiempo. Si miramos el relieve como una representación de lo que parece una constelación tomaremos la presencia como único modo de des-ocultarse el sentido de la obra en diferentes figuras.

---

<sup>960</sup> La noción de "estar en lo abierto" es usada por Heidegger en su escrito dedicado a Hölderlin y a Rilke: "¿Y para qué poetas?", en: HEIDEGGER, M.: *Caminos de bosque. Op. cit.*

Si denominamos la visión de la obra-mundo en el estatismo de lo que ha llegado a ser, arrojamos la experiencia del tiempo que en ella se da a la diacronía que se hace presente en la nitidez violenta de la sucesión de instantes. Pero nada queda más lejos del pensamiento de Arp. Se sabe que fue un hombre tranquilo. Nunca tuvo la ambición expresionista de captar el instante del *ahora*. Su ánimo gravitaba por ironías amables, en la ligereza que debilita las estructuras fuertes. Su *pensamiento débil*, su dadaísmo débil anuncia un pensar de no prevalencia ni privilegio del presente, una eventualidad post-metafísica, la de la huella que rompe la ubicación del tiempo en la presencia. En la huella el tiempo-otro de la ausencia viene a ofrecerse en su signo anterior. Las siguientes palabras de Arp así lo sugieren:

“De hecho, se diría que Arp fue uno de los dadaístas más tranquilos. “El contenido de una escultura... - escribió - debe aparecer ligera como la huella de un animal en la nieve”. Con esto debería bastar. (...) Pero esa ligereza de la huella animal en la nieve depende claramente de su carácter involuntario. Las huellas se dejan sin querer, y no trata uno de convertirlas en profundos agujeros, ni en nada demasiado enfático, si puede evitarse”<sup>961</sup>.

Sus obras, antes de residir en la compacidad petrificada de las formas, se inscriben en un retardo que retrocede ante la forma-mundo. Si pensamos en ellas como la posibilidad del llegar a ser que jamás puede ser, esto es,

---

<sup>961</sup> JARQUE, V.: “Jean Arp, o el vanguardista tranquilo”, en: *Revista Arte y Parte*, n° 36, Editorial Arte y Parte, Santander, 2002, p. 58.



como posibilidad de una imposibilidad, todo cambia. La imposibilidad del llegar a ser roca, agua, mar, tierra, piedra, de manifestarse como cualquier entidad banal en un mero auto-exhibirse de la cosa, abre en el presente la disrupción del tiempo-acontecimiento. La presencia queda aniquilada por un instante para un darse del tiempo como frágil *haber-ya-sido* y pasado radical<sup>962</sup>, ausencia virtual en la que Arp puede demorarse, fuera del tiempo computable del reloj.

Imaginemos que somos pasajeros que, dentro de nuestro vagón correspondiente, avanzan hacia el destino elegido. El tren marcha sobre los raíles con normalidad hasta que las vías se interrumpen. Aunque el tren continúa marchando hacia delante, el habitual ruido del traqueteo deja de sonar. ¿Qué ha pasado en el descarrilamiento? El tren, igual que el tiempo, ha suspendido su marcha cuantificable aconteciendo en un desplazamiento-otro. Es lo que sucede en estas obras de Arp y en sus esculturas posteriores. Fuera de su manifestación cotidiano-banal, Arp *tiene-tiempo* y se demora en el *haber-ya-sido* de la ausencia, en el tiempo ajeno a la producción y el trabajo, en la fiesta, en una totalidad indivisible en la que nos sumergimos participando en los tiempos acompasados de una celebración<sup>963</sup>.

---

<sup>962</sup> SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos... Op. cit.*, p. 135 y siguientes.

<sup>963</sup> "La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí. Y en esto consiste precisamente el carácter temporal de una fiesta: se la «celebra», y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos. (...) Todo ello representa, en realidad, la primacía de lo que llega a su tiempo, de lo que tiene su tiempo y no está sujeto a un cómputo abstracto o un empleo de tiempo. Parece que aquí se trata de dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia práctica, normal, del tiempo es la del «tiempo para algo»; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide (...) Es por su estructura un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo. (...) Por otro lado, existe otra experiencia del tiempo del todo diferente, y que me parece ser profundamente afín tanto a la fiesta como al arte.

En *Constelación III* el debilitamiento de toda posible segmentación se ve acentuado por la luz<sup>964</sup>, que unifica los contornos suavizándolos en una indiferencia magmática fundidora de las separaciones tempo-formales. Es así como Arp celebra la festividad del mirar<sup>965</sup>, con la fortaleza de diferir el acabamiento de las obras, de no violentar su tranquilo desarrollo natural ni su tiempo propio de ofrecimiento y don. Diluido lo tempo-laboral del funcionariado que impulsa a cada cosa a ser hecha y dicha como trabajo, se nos indica el camino de regreso al descanso, al hogar: allí, dentro del espacio propio, volvemos a ser, desde otra racionalidad, juego de huellas desprendidas de la presencia. Ahora tenemos tiempo de tejer, como Arp, el des-velarse de las cosas, aireando la monótona homogeneidad y habilitando lugares para la ausencia y los tiempos amigos, levedades ultraligeras que

---

Frente al tiempo vacío, que debe ser «llenado», yo lo llamaría tiempo lleno, o también tiempo propio. (...) Pues bien, me parece que es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo". GADAMER, H-G.: *La actualidad de lo bello*. Op. cit., pp. 102-105.

<sup>964</sup> "A las protuberancias convexas siguen concavidades y constricciones de la masa hasta llegar a su ruptura completa, que permite que el espacio fluya en ella y que la luz produzca su efecto modelador. La visión del observador va variando en una sucesión temporal, de modo que a través de las formas siempre diferentes se expresan plásticamente la vida en evolución constante y los principios del cambio, de la transformación y de la decadencia, que residen en todo ser. (...) Se produce, así, una vivencia consciente del espacio y del tiempo, y por tanto una consciencia más intensa de la existencia". VV.AA.: *Jean Arp, invención de formas*. Op. cit., p. 366.

<sup>965</sup> "– Aprender a ver – habituar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen; aprender a aplazar el juicio, a rodear y a abarcar el caso particular desde todos los lados. (...) Aprender a ver, tal como yo entiendo esto, es ya casi lo que el modo afilosófico de hablar denomina voluntad fuerte: lo esencial en esto es, precisamente, el poder no «querer», el poder diferir la decisión. (...) el estar siempre dispuesto a meterse, a lanzarse de un salto dentro de otros hombres y otras cosas, en suma, la famosa «objetividad» moderna es mal gusto, es algo no-aristocrático *par excellence*". NIETZSCHE, F.: *Crepúsculo de los ídolos*. Op. cit., p. 83.

tranquilizan girando nuestros ojos hacia el lado de la vida.

## 10.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 10.

El capítulo décimo, donde hemos tratado el concepto de tiempo como azar y fiesta en Jean Arp, permite extraer las siguientes conclusiones:

- La disposición poética en Arp habla de modos temporales no banales. En él, el *tener-tiempo* y el dar tiempo se manifiestan bajo dos fenómenos diferentes: bajo el azar liberado del tiempo autógeno de la causalidad y bajo la fluidificación de las formas que considera las obras como ausencias, en el diferimiento de la presencia.

- Su descubrimiento de la técnica del *papier déchiré*, ligado a las leyes del azar, no establece un sujeto-creador que impulse las determinaciones de la obra como antropocentrismo y violencia. En ella el tiempo se da como instante eterno (Aión) del azar divino, como un cosmos-niño abierto al devenir sin sujeto-artista impulsor de los fenómenos.

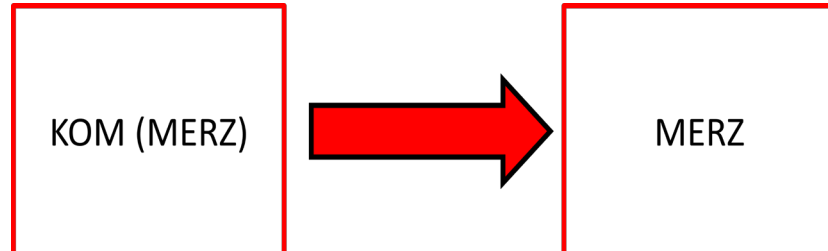
- En algunos relieves y esculturas de Arp comparecen otras alocronías. En ellas las formas se fluidifican, en un desvelamiento que comprende también la ausencia. Arp despliega un dadaísmo débil y festivo que no privilegia el presente, sino la eventualidad post-metafísica de la huella, posibilidad imposible que abre la disrupción del tiempo-acontecimiento.



# 11.

## SCHWITTERS: EL TIEMPO Y LA DIFERENCIA / EL TIEMPO FLUJO / EL TIEMPO COMO HUELLA.

En 1919 Schwitters acuñó la noción de *Merz*<sup>966</sup>, palabra que deviene de la abreviación o mutilación de la palabra *Kommerz*. Según De Micheli, la mutilación de la palabra "comercio" liga *Merz* a la concepción dadaísta que privilegia y describe el carácter anti-comercial de la vanguardia<sup>967</sup>. Pero la omisión silábica no sólo dirige su ataque hacia el fundamento económico de la sociedad; al mismo tiempo es un ataque a la racionalidad presentista. Junto a esta mutilación lingüística encontramos también una mutilación del sentido. ¿Cómo habla el tiempo desde él?



*Esquema sobre la conversión  
de la palabra Kommerz en el concepto Merz*

La ruptura simbólica de lo económico a través de la fragmentación lingüístico-conceptual hace que nos

---

<sup>966</sup> Cuando nos referimos a la palabra *Merz*, hablamos de a-concepto o de noción, debido a la ausencia de significado conceptual preciso declarada por el propio Schwitters: "La palabra **MERZ** no tenía ningún significado cuando yo la acuñé. Ahora sí lo tiene, el que yo le he aportado. El significado **MERZ** se transforma con la evolución de la comprensión de aquellos que siguen trabajando con el mismo sentido de la idea **MERZ**". Citado en: VV.AA.: *Kurt Schwitters*. Catálogo de la Exposición celebrada en la Fundación Juan March, Madrid, 1982, (sin paginar).

<sup>967</sup> DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX. Op. cit.*, p. 142.

detengamos en la noción de *Merz* y en todo lo relacionado con ella. Del mismo modo que la palabra *Kommerz* ha sido eliminada dando lugar a la aparición súbita del sinsentido de la palabra *Merz*, así Schwitters y Dadá crean un lugar imposible<sup>968</sup> fuera de la economía. El concepto de *Merz* es un resto lingüístico inservible, un resto-basura del sistema económico, margen y sinsentido<sup>969</sup> del afuera.

Si la economía es un sistema administrado por el pensamiento del tiempo-flujo donde nada puede acontecer<sup>970</sup>, la noción de *Merz* invierte diferencialmente el pensamiento económico. Schwitters nos invita a invertir nuestro dinero en Dadá. Como un afuera del sistema, Dadá posibilita el milagro, el don, el acontecimiento de lo imposible, el rendir dividendos siempre<sup>971</sup>, cosa que es imposible desde la sobredeterminación y la necesidad de la economía como flujo. El resto, la ausencia que no puede darse, es lo que da Dadá. Dadá da la nada, pero esa nada lo es todo, pues escapa al circuito temporal de la necesidad-causalidad-flujo del sistema económico.

Y es que el tiempo de la economía, al hundir su fundamento en la sustitución o transformación de un símbolo por un bien material o simbólico, es el tiempo de la necesidad y la causalidad<sup>972</sup>. Si en un primer momento puede parecer que

---

<sup>968</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo...* Op. cit.

<sup>969</sup> Dice Schwitters refiriéndose al absurdo: "Yo confronto el sentido frente al absurdo. Yo prefiero el absurdo, pero esto es una pura cuestión personal". Citado en: VV.AA.: *Kurt Schwitters. Op. cit.*, (sin paginar).

<sup>970</sup> Respecto al pensamiento que concibe la economía de este modo puede consultarse: DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo I...* Op. cit., p. 16 y siguientes.

<sup>971</sup> Dice Schwitters sobre lo inagotable del don dadaísta: "invierta su dinero en dadá. Dadá es la única caja de ahorros que rinde dividendos eternamente". ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 62. Afirmaciones semejantes encontramos en otros escritos dadá.

<sup>972</sup> "Son objetos *bastardos* respecto a los cuales no se permite rastrear el sentido mediante el relato del origen. Son sin procedencia conocida. Surgidos como apariciones entre otros objetos en las

el flujo del capital se rompe en el momento de adquirir, pronto observaremos que, lejos de poseer algo alternativo a dicho flujo, el comprador no posee nada, tan sólo una petrificación ilusoria (fetiche marxista de la mercancía) que se ha convertido en objeto consumible del sistema. Así pues, el sistema económico es flujo bien delimitado y sucesión nivelada de intercambios entre capital y bienes donde cada existencia entra dentro de la totalidad mercantil<sup>973</sup>. No debe sorprendernos la introducción de los bienes del espíritu como nuevos productos en oferta: es sólo la manifestación lógica del sistema de pensamiento económico-productivo, que neutraliza toda manifestación gratuita y no comercializable. Todo lo existente, ya sean materias primas, objetos manufacturados, productos en serie, ya sea la propia intimidad, el cuerpo, el sentimiento religioso o estético, es visto desde esta perspectiva como elemento de posible explotación económica<sup>974</sup>. Pero igual que todo lo existente es sospechoso de ser comercializable, el intercambio convierte cada cosa en sospechosa de carecer de interés. La economía del flujo de intercambios anula todo posible acontecimiento-tiempo, haciendo de lo efímero la condición de posibilidad de su sacralizado fundamento, donde la huella del tiempo-acontecimiento casi se vuelve imperceptible. Parecería que el acontecimiento reside en la puesta en movimiento del flujo, en la sublimación de su propio fundamento, tornado

---

cosmologías de los chamarileros". PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario... Op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>973</sup> DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo... Op. cit.*

<sup>974</sup> Se trata de la mundialización de la que ha advertido Baudrillard: "Todo lo que es diferente se ve hoy obligado a capitular delante del universo indiferenciado. (...) En lo mundial, todas las diferencias se borran, se desvanecen en favor de una mera y simple circulación de los intercambios. Todas las libertades se esfuman en favor de la desregulación de los intercambios. Mundialización y universalidad no van de la mano, son más bien excluyentes. La mundialización se da en las técnicas, en el mercado, en el turismo, en la información". BAUDRILLAR, J.: *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*. Aditorial Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 22-23.

inasible para sí mismo<sup>975</sup>. El dinero es el sistema-todo de las equivalencias, el dios totalizador de las diferencias, la incapacidad del acontecimiento (Simmel)<sup>976</sup>.

¿Cómo entender entonces la fragmentación lingüística de la noción de *Merz*? La comprendemos desde la perspectiva del tiempo como anti-flujo. La comercialización ha sido mutilada, al igual que el tiempo-flujo de la economía, haciendo posible un tiempo desde otro pensar. Schwitters, al ausentar parte de la palabra *Kommerz* devuelve a la ausencia aquello que no se puede comercializar por inexistente. Así, la palabra *Merz* no puede ser subsumida por la economía del tiempo-flujo ni por su totalidad moviente. En la palabra *Merz*<sup>977</sup> habla todo lo que no quiere ser subsumido, nivelado e introducido en el sistema de comercio. Habla el tiempo-acontecimiento como un mirar instantáneo hacia los objetos, que aparecen ahora como no

---

<sup>975</sup> El mayor talento para los negocios consiste en saber mirar desde la óptica del comercio todo aquello que hasta entonces permanecía oculto. Es la capacidad de traer a la existencia el trasfondo (hombre, naturaleza, aire, agua, incluso el espacio o turismo espacial), para introducirlos como cosa existente dentro del flujo del capital.

<sup>976</sup> "Si ahora se confirma, ya sea en clave elegíaca o sarcástica, que el dinero es el dios de nuestro tiempo, las conexiones psicológicas significantes pueden constatarse entre esas dos nociones que parecen tan opuestas. El concepto de dios muestra su naturaleza más profunda en el hecho de que toda la diversidad del mundo se aviene a la unidad en ÉL, porque ÉL es, en la reveladora expresión de Nicolás de Cusa, la *coincidentia oppositorum*. Esta idea de que todos los elementos antagónicos e irreconciliables del mundo encuentran una nivelación y unificación en ÉL anuncia reconciliación y seguridad, pero también la plenitud de nociones complementarias que encontramos en la idea de Dios. (...) En ambos casos, se trata de la hipóstasis sobre el elemento individual que encontramos en el objeto deseado, la confianza en la omnipotencia del principio supremo para proteger en todo momento este elemento individual y más bajo, para ser capaz de transformarse a sí mismo en lo último". SIMMEL, G.: *Cultura líquida y dinero. Fragmentos simmelianos de la modernidad*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2010, p. 93.

<sup>977</sup> "La palabra "Merz" designa principalmente el aprovechamiento de todo material imaginable para un objetivo artístico, y supone en la práctica la atribución a priori de un valor idéntico a cada uno de los materiales. [...] En el arte Merz, la tapa de una caja, el naípe, el recorte de papel se convierte en lienzo; las hilachas, pinceladas y rayas de lápiz, en líneas; la malla de alambre, la capa de pintura y el papel encerado, en barniz; el algodón, en suavidad". Citado en: ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 64.



consumibles, como existencias ajenas<sup>978</sup> al monstruo económico sobre-determinante. Si Schwitters hace aparecer en algún momento de sus obras la manifestación del tiempo-flujo, lo hará desde un desarrollo no utilitario ni intercambiable de los objetos, en el insólito fluir de la vida no determinada<sup>979</sup>.

---

<sup>978</sup> "El primer nivel de ese trabajo con el fetichismo está, por supuesto, en el uso de la mercancía como objeto esencial para conocer y transmitir la historia reciente, la de la modernidad. Según lo intuye Benjamin, los objetos históricos están compuestos por "una constelación saturada de tensiones". Y entre los objetos, como ha sugerido Susan Buck-Morss (1995), la mercancía sirve de imagen dialéctica por excelencia. La mercancía es el lugar en el que la fantasmagoría de la modernidad toma cuerpo. La mercancía aparece como fetiche (objeto mítico, con vida propia) y como imagen de deseo (promesa de felicidad). Allí se dan cita los sueños y las promesas de la modernidad. Pero la mirada dialéctica de Benjamin revela el verdadero rostro de los objetos, sus fuerzas ocultas y, de algún modo, detiene e interrumpe el flujo del tiempo en el que el objeto está inserto, y lo saca de él. Es sólo entonces, fuera de su contexto, fuera de la circulación cuando el objeto puede revelarse como lo que realmente es. La clave de la visión de Benjamin sobre estos objetos es que, a pesar de que están compuestos por varias capas, sólo muestran una de sus caras. La única manera de ver el resto oculto del objeto es a través de la destrucción de su función. Sólo cuando el objeto deja de funcionar tiene lugar la aparición de este rostro oculto. Mientras sirve a sus propósitos, en el tiempo lineal y continuo del progreso, la mercancía es fetiche y objeto de deseo, pero cuando cae en desuso, se transforma entonces en fósil y ruina. El objeto se convierte en dialéctico (revela su ambigüedad semántica y temporal) cuando es pensado, pero también cuando es sacado de contexto. En definitiva, cuando es destruido. La mercancía se revela como una constelación saturada de tensiones sólo cuando es desgajada de su tiempo y convertida en algo obsoleto. (...) Su potencia, su promesa, ha quedado en suspenso. Lo obsoleto es algo que no ha muerto, que aún vive, aún respira, pero cuya idea ya no sirve para el curso del presente. Ha quedado retrasado, como un reloj que ya no marca la hora. Literalmente, está desincronizado. (...) lo que pretenden las obras de estos artistas es articular una crítica contra el tiempo; contra una concepción particular del tiempo: la del tiempo lineal y el ritmo de producción de la sociedad industrial". HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: "Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material", en: VV.AA.: *Revista de Occidente, Arte y fetichismo: de la rareza al aburrimiento. Op. cit.*, pp. 35-39.

<sup>979</sup> "Al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación". BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes. Op. cit.*, p. 468.

Lo enunciado sobre la noción de *Merz* avanza ya, en cierto modo, la temporalidad de las construcciones *Merz*. Sin embargo, hemos de profundizar en el modo de aparecer el tiempo en la actividad artística de Schwitters.



*Merzbild 1A El psiquiatra*  
Kurt Schwitters  
(1919)

Si observamos la construcción *Merz* quizá más famosa de Schwitters, titulada *Merzbild 1A, El Psiquiatra* (1919) comprobaremos que fueron empleados todo tipo de materiales de desecho<sup>980</sup>, basuras, materia orgánica<sup>981</sup>, etc.<sup>982</sup>. Según sus propias palabras:

---

<sup>980</sup> La utilización de materiales de desecho iniciada por Schwitters tendrá eco en la obra de artistas posteriores. Wolf Vostell es un caso especialmente significativo a este respecto, pues reconoció su deuda con el camino iniciado por Schwitters. "Los (collages) de Vostell, fundamentados en la idea del desperdicio, del desecho recuperado, recuerdan la actitud del dadaísta Kurt Schwitters y su creación de obras a las que llamó *merzcollages*; la palabra *merz*, elegida al azar, tenía para Schwitters connotaciones de ruina de guerra y de residuos humanos. Sus collages realizados entre 1919 y 1923 eran nuevas configuraciones plásticas de restos cotidianos, orgánicos o no, como colillas de cigarrillos, billetes usados de autobuses urbanos, uñas cortadas..., con el objetivo totalizador de apoyar las posibilidades estéticas de cualquier tipo de arte y de su concepto sobre el hecho de ser artista". LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell. Op. cit.*, p. 16.

"La pintura Merz no sólo se sirve del color y los lienzos, de pinceles y paletas, sino también de todos los materiales perceptibles a la vista y de todas las herramientas necesarias (...) La rueda de un cochecito infantil, una rejilla de alambre, un cordón y el algodón comparten el factor color con igualdad de derechos. (...) Con la pintura Merz, la tapa de una caja, un naipe o un recorte de periódico se convierten en una superficie; una cuerda en una pincelada o un trazo en líneas; una red de alambre en pintura para recubrir o un pergamino pegado en barniz; el algodón en suavidad"<sup>983</sup>.

El que Schwitters elija para esta obra objetos y materiales desechados convierte su infraestructura cosal en un lugar acondicionado fuera de lo comercializable. Al seleccionar materiales como latas, maderas o redes de alambre está eligiendo aquello que la economía desprecia, lo inservible y que no reporta ningún beneficio. Todo lo que el sistema

---

<sup>981</sup> "Por ahorro, utilizaba para expresarme todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede gritar también con restos de basura y lo hice encolando y clavando estos desechos". VV.AA.: *Kurt Schwitters. Op. cit.*, (sin paginar).

<sup>982</sup> "Lo que haya significado el material utilizado antes de su empleo en la obra artística es indiferente, ya que sólo ha recibido su significación artística en la obra de arte por medio de su valoración". SCHWITTERS, K.: "Concepto de "Merz" (1921 y 1923)", citado en: GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia. Op. cit.*, p. 224.

<sup>983</sup> "Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. (...) Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. (...) Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit" Texto citado en: Kurt Schwitters. *Merzmalerei (1919)* Zitiert nach Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. *Das literarische Werk. Bde 1 - 5 Köln 1974 - 1988. Bd. 5. Köln 1981. S. 37.* Consultado en la página web del Sprengel Museum Hannover: [www.kurt-schwitters.org](http://www.kurt-schwitters.org). 1 Julio de 2007. Traducción de María Santos Solana.

económico ausenta de sí, Schwitters lo presenta como material de posible artisticidad (anti-artisticidad), proponiendo un caminar junto a lo excluido, en un ir afuera de la administración total de la vida que crea un modo diferente de pensamiento<sup>984</sup>. Todo aquello que es basura e inmundicia<sup>985</sup> contra-comercial es tomado en su ser de des-tiempo, en su no presente-utilidad, e integrado a las obras en una confrontación contra-instantánea de la cosa como novedad<sup>986</sup> y regalo contra-económicos, como don dador de tiempo impensable.

¿Cómo interpretar la aparición de la figura de *El Psiquiatra*, si no es desde la periferia del tiempo de la presencia? ¿No representa aquí Schwitters el psiquiatra

---

<sup>984</sup> A este respecto, acerca del caminar de Schwitters en el afuera periférico de la diferencia, en el abismo-tiempo, es interesante citar las palabras del propio artista: "El arte es un asidero, tan elevado como Dios, inexplicable como la vida, indefinible e inútil. La obra de arte surge a través de los vacíos artísticos de sus elementos". / "Kunst ist ein Urbegriff, erhaben wie die Gottheit, unerklärlich wie das Leben, undefinierbar und zwecklos. Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente". Kurt Schwitters. Merz (Ararat) 1920 Zitiert nach Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bde 1 - 5 Köln 1974 - 1988. Bd. 5. Köln 1981. S. 76/77. Consultado en la página web del Sprengel Museum Hannover: [www.kurt-schwitters.org](http://www.kurt-schwitters.org). 1 Julio de 2007. Traducción de María Santos Solana. El que Schwitters hable del "vacío artístico de los elementos" es recibido por nosotros como un hablar desde todo aquello que es ajeno a la utilidad de los materiales, a su presencia, desde el abismo que da tiempo para que cada material se dé en su ser artístico, en su diferencia como resto y como vacío inexistente.

<sup>985</sup> «Las "obras" de Schwitters sólo se componían de este material heterogéneo y mostrenco. Grosz, al recordar a Schwitters en su autobiografía, dice que el producto de esta actividad dadaísta recibía el nombre de "pintura de la inmundicia"». DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX. Op. cit.*, p. 143.

<sup>986</sup> Se trata de lo inclasificable que permanece en los márgenes de la idea platónica. Esa es su singularidad: "Para ello, será necesario acusar la extrañeza, provocar el asombro de lo inclasificable. Una vez más salvar las cosas exige apartarlas de los modos de atribución de identidad procedentes de Platón. (...) Lo mismo que estos objetos, como el pelo, el barro, la suciedad, tampoco el monstruo participa de una idea o especie por la que quede integrado en lo ya conocido. La condición que los hace inconceptualizables es necesaria para alterar las concepciones realistas según las cuales el mundo puede ser ordenado como una biblioteca, un armario, o un archivo policial, obteniéndose un "caso" más, asimilable al orden que se ha asignado a lo conocido". PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario... Op. cit.*, pp. 22-23.

como sanador del tiempo? La cabeza humana, desligada de cualquier noción de integridad compositiva, no construye una única figura, sino un compuesto de diseminaciones y desmembraciones heterogéneas. El hombre que sana lo hace desde una ruptura del tiempo de la causalidad<sup>987</sup>. El médico sólo puede sanar al enfermo concibiendo una alocronía en el extrarradio de la presencia. Desde la imposibilidad del pensar, en la locura (tiempo-otro) el psiquiatra de Schwitters sana sin abrazar ningún fundamento lingüístico-tempóreo, en el encuentro tranquilizador y liberador del abismo y del tiempo-acontecimiento.

El tiempo ajeno a la metafísica aparece también en la obra *Imagen MERZ 29A. Imagen con ruedecilla* (1920). Schwitters reúne fragmentos de máquinas, ruedas, moldes, una tapa de lata, un trozo de algodón, la rueda de unos radios rota, una cadena de hierro, etc., confrontándolos sobre la superficie de la obra<sup>988</sup>.

---

<sup>987</sup> Aquí vuelve a mostrarse la ironía de Dadá. Si el psicoanálisis de Freud concebía la vida psíquica como un aparato de energía que no se destruye, sino que se transforma a partir de desplazamientos, simbolizaciones y sublimaciones, Schwitters propone una curación a partir de la ausencia de fundamento de toda causalidad. La medicina, entonces, se encuentra en la ausencia de fundamento, en el abismo, a partir del tiempo-otro y el consiguiente debilitamiento del pensamiento de la presencia.

<sup>988</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 64.



*Imagen MERZ 29A. Imagen con ruedecilla*  
Kurt Schwitters  
(1920)

Esta construcción Merz se presenta como una ironía respecto al progreso. El empleo de la rueda con los radios rotos, inutilizada, propone un afuera del circuito del tiempo-movimiento y del fundamento-mito.

Pero Schwitters no mostrará solamente en sus construcciones Merz el darse del tiempo desde el acontecimiento-otro diferencial. Si en las construcciones Merz la inutilidad de los objetos extra-económicos posibilitaba el tiempo-acontecimiento de lo imposible, en algunos de sus collages la presencia se verá puesta en duda a partir de la habilitación de una topografía sincrónica<sup>989</sup>.

---

<sup>989</sup> Este tipo de collage iniciado por Schwitters será continuado y explorado en todas sus dimensiones por el artista Wolf Vostell, a partir de la técnica que él mismo denominaría como Dé-coll/age. En su obra se desarrolla, pues, una concepción del tiempo semejante a la mostrada por Schwitters: "Dé-coll/age es despegar carteles encontrados, que están superpuestos a otros anteriores, para lograr captar interferencias en el mensaje producidas por el tiempo y la obsolescencia o rápido desgaste de los materiales. Propone así percibir el proceso temporal en la acción estética, como una fructífera actitud artística de constatación psicológica de la débil condición de los mensajes informativos, en los que simultáneamente vemos al político de turno junto a una marca de un producto comercial



Sin título (mayo 191)  
Kurt Schwitters  
(1919)

En la obra *sin título (mayo 191)* (1919) empleó fragmentos impresos de papel, trozos de carteles que Schwitters arrancaba de las fachadas de las calles, en conjunción con otros sin imprimir<sup>990</sup>. Muestra, desde quehaceres más pictóricos y no tan constructivos, la ruptura del tiempo monológico-lineal de la narración mediante la sobre-inscripción de estratos de diferentes momentos temporales. Tanto lo pasado como lo presente encuentran en la superficie rasgada un lugar de diálogo. Si la concepción

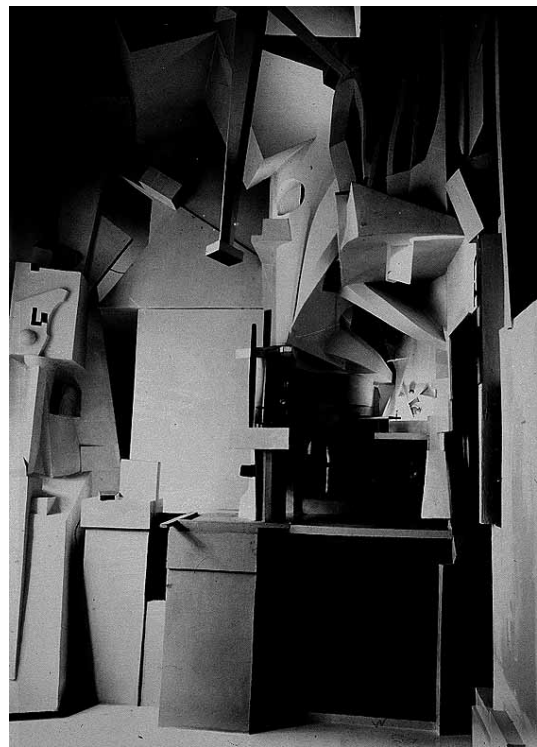
---

de consumo. El mismo artista participa como demiurgo de la acción, y además invita no solamente a la contemplación de las obras resultantes sino a la participación activa de los espectadores para realizarlas. (...) Se inició más en el criterio fenomenológico que otros artistas contemporáneos, como hicieran por ejemplo los dadaístas de Zúrich. El arte era concebido por Vostell como exponente de la vida y de la historia, en su transcurrir de acontecimientos o fenómenos que se producen cotidianamente en los ámbitos urbanos o en los medios de comunicación, y en los que él intervenía, pues despegaba y emborronaba collages con clara actitud de artista provocador. (...) pero Vostell no solamente los exponía como eran, sino que intervenía en su proceso. Así, el gestualismo de la pintura americana de la action painting, con su carga automática y surreal, era sustituida ahora por el gestualismo expresionista del artista en la acción de arrancar o despegar, y por la propia acción del paso del tiempo". LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell. Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>990</sup> ELGER, D.: *Dadaísmo. Op. cit.*, p. 62.

vulgar del tiempo hubiera supuesto una única superficie para la aparición del presente, la violencia de las rasgaduras del papel, junto con las diferentes tipografías de las palabras, posibilita el diálogo entre diferentes tiempos en una superficie de virtualidad.

Pero quizá la obra considerada de mayor significación no sólo por la historia del arte, sino también por el propio Schwitters sea la construcción denominada *Merzbau*, iniciada en el año 1923 en Hanóver.



*Merzbau de Hannover*  
Kurt Schwitters  
(fotografiado en 1933)

La construcción consiste en la transformación del propio espacio vital del artista, su estudio de Hanóver, a través de la continua acumulación de materiales, objetos, fragmentos o cosas que Schwitters insertaba o instalaba en los muros emparedándolos con yeso. Puesto que cualquier elemento de la cotidianidad era incorporado la obra se



extiende en el fluido temporal<sup>991</sup>, al requerir de ajustes y reinstalaciones continuas de nuevos materiales en el muro. Según el propio artista el *Merzbau* es una apertura no objetual que deja inacabada<sup>992</sup> la construcción, rechazando toda posible petrificación del tiempo en el objeto-hito y dejando libre el devenir con su consiguiente actividad constructora y destructora. Pero esta fluidificación de la construcción no profundiza de modo suficiente en la temporalidad aquí manifiesta. ¿Desde dónde abordarla entonces?

Comencemos por el principio de acumulación de objetos de toda clase. El *Merzbau*, como algunas construcciones *Merz*, presenta un conjunto de materiales y recuerdos que guardan una relación directa con el propio artista. Pero si las construcciones *Merz* obedecían a la cosificación y la acumulación sobre un material-lienzo de base, el *Merzbau* lleva el principio de la acumulación hasta su propia definición irrebasable. En él la procesualidad acumulativa<sup>993</sup> de cosas y experiencias no es parte integrante de la obra, sino su propio ser originario.

---

<sup>991</sup> "El *Merzbau* es un ejemplo también de arquitectura fluida, que en ningún caso puede terminarse (...) Según Schwitters, habría de permanecer inacabada "por principio", debido a su condición procesual". SAN MARTÍN, F.J.: "Del flujo a la materialización. Actitudes comportamentales y construcción en las primeras vanguardias", en: VV.AA.: *Actas del Simposio Happening... Op. cit.*, p. 102. "Así, la forma inacabada, huidiza y en devenir permanente conducía a la comprensión nunca acabada, abierta, en permanente devenir. Este concepto es el que predomina en el *Ulises* de Joyce y en el *Merzbau* de Schwitters: obras incompletas pero vivas, en devenir permanente, como nuestro mundo contemporáneo nunca acabado, en mutación permanente". NAKOV, A.: "La revelación elemental", en: VV.AA.: *Dadá y constructivismo. Op. cit.*, p. 23.

<sup>992</sup> "Arte, pues, como *work in progress*... de lo inacabado en cuanto tal, ya que ello manifiesta la *sacra retracción* del ser". DUQUE, F.: "La mirada y la mano", en: HEIDEGGER, M.: *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003, p. 49.

<sup>993</sup> *Merzbau* fue para Schwitters un "modelo de transformación cultural y social. Para él, *Merzbau* respondía al espíritu de su tiempo y se implicaba en un fluido temporal basado en la recogida, acumulación y colocación de material, requiriendo ajustes continuos a medida que

La elección indiferente de materiales también viene a subvertir la concepción vulgar del tiempo. Schwitters no elige cosas de importancia para él ni objetos-hito ligados a un predeterminado gusto estético o epocal que hagan del *Merzbau* un museo de arte tradicional petrificador del tiempo.

En el *Merzbau* la elección de objetos cotidianos sin un previo modelo estético-cultural coexiste con la apertura de la diferencia en la acumulación. El elegir de Schwitters hace imposible articular la construcción desde un fundamento o principio de la razón: la heterogeneidad misma de los objetos-experiencias presentan la imposibilidad de un enlace narrativo entre diferencias irreductibles. En el *Merzbau* no existe un modelo racional posibilitante de un relato que conecte los diversos acontecimientos en una ficticia linealidad histórica<sup>994</sup>, sino instantes

---

otros nuevos objetos entraban a formar parte de los conglomerados de cosas". *Merzbau* representaba una creación abierta, en expansión, un flujo dinámico en el que, además de los objetos de desecho recogidos de aquí y de allá, Schwitters realizaba también elementos constructivos con materiales tradicionales como la madera o el yeso. Esta parte "arquitectónica" del conjunto envolvía el material de desecho, ordenaba su caos y lo transfiguraba en un proceso estético en el tiempo y el espacio". BOZAL, V. [ET. AL.]: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte, 2006, pp. 100-102.

<sup>994</sup> "El objetivo de la historia no puede ser, estrictamente hablando, deducir a priori las situaciones históricas, sino, en todo caso, desvelar, en la materialidad empírica de las situaciones históricas, las estructuras de la razón que en ella se desarrolla. El carácter de lo que habría debido suceder tiene que ser descubierto en lo que, de hecho, ha sucedido, lo cual obliga a una reelaboración de datos empíricos que dejan así de ser algo totalmente contingente. Tal reelaboración deberá estar presidida por la idea de finalidad, que es la idea, según Kant, que permite pensar la historia, en general, filosóficamente: Esta idea podría servirnos de hilo conductor para exponer, por lo menos en sus líneas generales y como sistema, lo que de otro modo no sería más que un agregado, sin plan, de las acciones humanas. (...) Un proceso sólo es una totalidad en la medida en que tiene como meta un fin racional. (...) (la finalidad es para Kant) una idea que sirve para unificar una multiplicidad de doctrinas y de datos disponiéndolos como encaminándose a un fin. Tal sería la vertiente a priori de la historia de la filosofía, mientras que sería competencia de una historia empírica el establecimiento de relaciones de causalidad". SÁNCHEZ MECA, D.: *La Historia de la filosofía como hermenéutica*. *Op. cit.*, pp. 32-33. Y en una nota a pie de página

inenarrables de un devenir distinto al de la historia. La diseminación de objetos plurales sin modelo ni identidad dialoga con un tiempo diferente al de la razón histórico-narrativa: un tiempo-flujo que es a-conceptualización contra-narratológica, devenir alocrónico, o, como señala Didi-Huberman refiriéndose a Benjamin, un contrarritmo o síncope de la historia:

"Lo que ha sido dicho sobre el modo de la "presentación" (Darstellung) y de su visualidad particular - una luz fulgurante que nos hace visibles las cosas pero nos encandila parcialmente y, de todos modos, hace caer esas cosas en la oscuridad -debe ser reconducida al plano mismo de la "historia" (Geschichte) y de la temporalidad particular que ella introduce a los ojos de Benjamin. La imagen -la imagen dialéctica- constituye, para él, "el fenómeno originario" de la historia (das Urphänomen der Geschichte). Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas

---

escribe Kant: "Regidos por la razón, nuestros conocimientos no pueden constituir una rapsodia, sino que deben formar un sistema. Únicamente desde éste pueden apoyar e impulsar los fines más esenciales de la razón. Por sistema entiendo la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Este es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina a priori tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo. El concepto racional científico contiene, pues, el fin y la forma del todo congruente con él. La unidad del fin al que todas las partes se refieren y en la idea del cual se relacionan todas ellas entre sí, hace, por un lado, que la falta de cada una pueda ser notada al conocer las otras y, por otro, que no se produzca ninguna adicción fortuita ni haya ninguna magnitud indeterminada del todo que no posea los límites determinados a priori. El todo está, pues articulado (articulatio), no amontonado (coacervatio). KANT, I.: *Crítica de la razón pura*, B 861, ed. cit., p. 647. Citado en: *Ibidem*, pp. 32-33.

guardará el Futuro (tensión, deseo). Es en este sentido que Benjamin define la imagen como "dialéctica en suspenso". (...) El suspenso del que habla Benjamin está pensado primero como una *cesura*. Es la inmovilización momentánea, la síncopa en un movimiento o en un devenir (...). Pero esta cesura en la continuidad no es simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia"<sup>995</sup>.

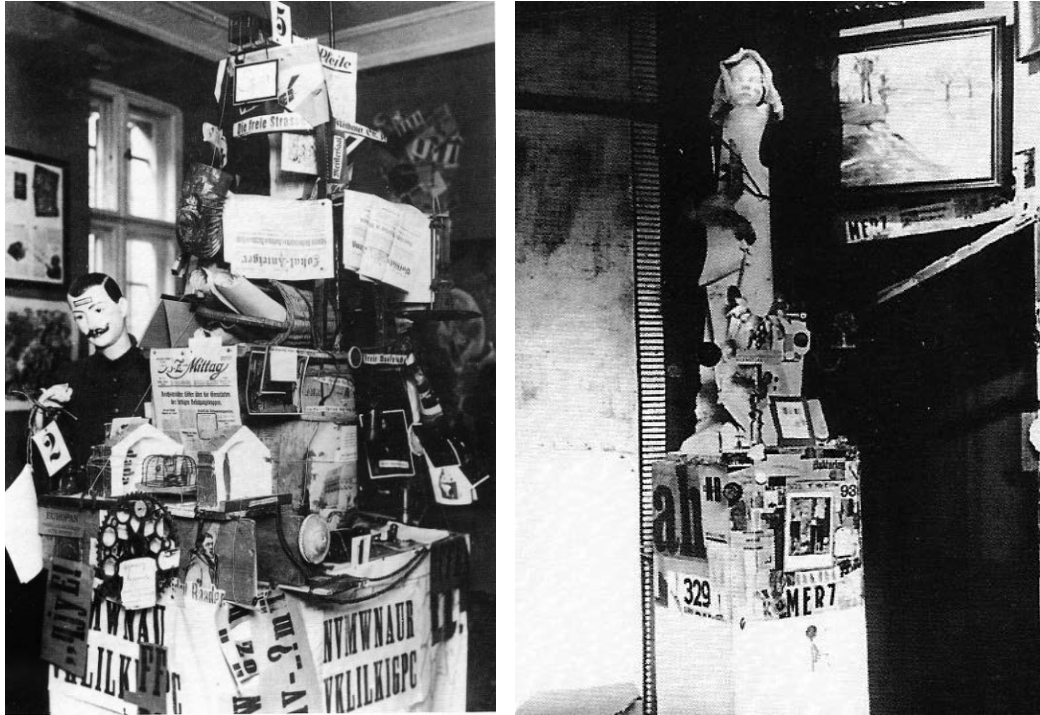
No asistimos, por tanto, a una linealidad de objetos articulados e integrados en un receptáculo abstracto que permita contar una historia experiencial, sino a un tiempo-flujo extraño que ordena y des-ordena los objetos-experiencias en su propia imposibilidad de aparecer en la conciencia.

El flujo del *Merzbau*, en su manifestación aforística de diferentes habitáculos, muestra un flujo-otro no histórico<sup>996</sup>, una continuidad del tiempo-duración bergsonianos donde el pasado avanza y abre el futuro.

---

<sup>995</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Op. cit.*, pp. 169-171.

<sup>996</sup> "De manera que apenas es posible caracterizar de forma unívoca el curso del mundo [...]. ¿Está determinado por la historia de la salvación o por la historia de la naturaleza? Lo único seguro es que el curso del mundo está fuera de todas las categorías históricas". BENJAMIN, W.: "El narrador", en: *Obras completas II, 2*, Abada, Madrid, 2009, p. 55.



*Plasto-dio-dada-drama / Columna del Merzbau*  
 Johannes Baader / Kurt Schwitters  
 (1920) / (1918)

*Plasto-dio-dada-drama (Grandeza y decadencia de Alemania o la historia fantástica del Super-Dada)*, obra de Johannes Baader que se fue constituyendo desde 1918, identifica también creación y flujo temporal<sup>997</sup>. Igual que el *Merzbau*, se compone por el mismo principio de inarticulación de objetos acumulados, desde una trampa para ratones hasta un maniquí o periódicos. En ambas se muestra el carácter efímero de la construcción, la inestabilidad arquitectónica del instante: los tiempos de la historia parecen haberse quebrado definitivamente para el surgimiento de una des-coordinación de las diferencias plurales.

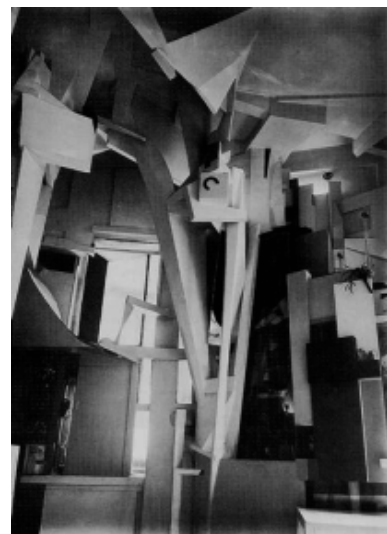
Al margen de lo señalado anteriormente, el *Merzbau* también se deja pensar desde una espacialidad del tiempo propio. Remontémonos de nuevo al procedimiento acumulador de

---

<sup>997</sup> SAN MARTÍN, F.J.: "Del flujo a la materialización. Actitudes comportamentales y construcción en las primeras vanguardias", en: VV.AA.: *Actas del Simposio Happening, Fluxus... Op. cit.*, p. 102.

Schwitters, quien integraba continuamente nuevas experiencias vitales, emparedando los objetos de un tiempo ya pasado en receptáculos de yeso, formando varias capas de recuerdos. Podría pensarse que Schwitters en su concepción del *Merzbau* como flujo, privilegia el presente sobre otros momentos, pues es el presente a lo primero a lo que se tiene acceso, la proximidad más cercana. Lo más próximo y cercano en el tiempo es a la vez lo más próximo y cercano a la percepción. El tiempo-flujo del *Merzbau*, igual que un dial de radio que movemos y que detenemos en la última emisora que hemos sintonizado, dejaría atrás, en el olvido, todo aquello que no tuviera acceso a la presencia. Schwitters apostaría por la renovación constante en la actualidad.

Sin embargo, las cosas-experiencias acontecidas y pasadas no son completamente eliminadas y tragadas por la presencia. La propia estructuración arquitectónica, con su crecimiento paulatino e imperceptible, señala los lugares de la ausencia y del *haber-ya-sido*.



*Merzbau de Hannover*  
(El espacio como huella del tiempo propio)  
Kurt Schwitters  
(fotografiado en 1933)

La imposibilidad de ser de la ausencia, esto es, lo ya acontecido, hace posible la presencia que contemplamos. Son los objetos o desechos ya pasados los que estructuran el espacio<sup>998</sup> donde pueden contemplarse las presencias de los objetos actuales. La construcción se da como reflejo del tiempo propio de la ausencia. Su estructura sólo marca un negativo en el presente. Si por un lado la angulosidad de la arquitectura inscribe los planos en el nítido estatuto de la presencia, entronizando, con ello, la visión presente, esa misma angulosidad quiebra simbólicamente el espacio hacia la ausencia del tiempo. La masa arquitectónica concede tiempo por su ser también ausente. El pasado es en el *Merzbau* la huella<sup>999</sup> unificadora del espacio, el tiempo como habitáculo. El pasado absoluto interrumpe configurando al espacio como un lugar sin lugar, donde nos vemos presionados por todas partes por el tiempo de Schwitters, por la huella dislocada de su ser, hacia una existencia-intimidad tan cercana e imperceptible como decisiva y vital.

---

<sup>998</sup> Desde nuestro punto de vista es posible introducir la categorización de tiempo desplazado en la de espacio desplazado temporalmente desde Sloterdijk y Freud: "De tal manera, la *différance*, considerada en la perspectiva de la observación de Freud, no encubre únicamente, y ni siquiera en primer lugar, la ruptura con el presente absoluto (como modo del tiempo), sino, en principio y ante todo, el desfase en el espacio y el reordenamiento en la asignación de los roles de una pieza teatral teológica". SLOTERDIJK, P.: *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007, p. 29.

<sup>999</sup> "La huella (...) abre un espacio que interrumpe el presente. No se acoge a la unidad del presente, ni de lo simplemente dado a la vista o al tacto. (...) En la medida en que las artes lo son de la huella, lo son de un espacio no re-presentable. (...) [la huella] tocada por otro del que guarda memoria (...), memoria de un pasado absoluto, inapropiable olvido para la presencia, impresentable, irrepresentable. (...) Esta forma del pasado remoto, absoluto, "señala el tiempo muerto en la presencia del presente viviente, en la forma general de toda presencia". Un tiempo muerto es un tiempo fuera del tiempo lineal (...) interrupción del tiempo en el tiempo, como un tiempo imposible, anacrónico, inscrito en el tiempo de lo posible (...) Al no haber homogeneidad del tiempo, del ahora o del instante, al estar ya de antemano partida la identidad, la coexistencia espacial queda interrumpida por adelantado". SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos... Op. cit.*, pp. 135-139.

## 11.1.

### REFLEXIONES SOBRE EL CAPÍTULO 11.

En el último capítulo, dedicado a la temporalidad en Schwitters, hemos realizado una interpretación de su obra partiendo de conceptos como tiempo diferencial, tiempo del flujo y tiempo como huella, derivándose las siguientes conclusiones:

- La noción *Merz*, mutilación de la palabra *Kommerz*, crea un lugar imposible fuera de la economía, un resto inservible interpretable como basura, margen, sinsentido del afuera y ausencia que no puede darse en el tiempo-flujo del sistema económico. Las composiciones *merz* son lugares acondicionados de lo contra-comercial tomado en su ser de destiempo. En *Merzbild 1A El psiquiatra* la figura del psiquiatra es un compuesto de diseminaciones y desmembraciones heterogéneas; por ello sana desde el extra-radio de la presencia, desde la imposibilidad del pensar y en la locura (tiempo-otro) sin abrazar ningún fundamento lingüístico-tempóreo.

- En algunos de sus collages la presencia es puesta en duda a partir de la habilitación de una topografía sincrónica [*Sin título* (191)], rompiendo lo monológico-lineal de la narración mediante la sobreinscripción de estratos pertenecientes a diferentes momentos temporales (pasado y presente).

- El *Merzbau* manifiesta el tiempo del flujo y la apertura no objetual que deja inacabada la construcción, rechazando la petrificación del tiempo en el objeto-hito. La elección de objetos inútiles hace imposible articular la construcción desde un fundamento o un principio de la



razón. La heterogeneidad de los objetos-experiencias presenta la imposibilidad de un enlace narrativo entre diferencias irreductibles en linealidades históricas, instantes inenarrables de un devenir distinto (alocrónico) al de la historia.

- El *Merzbau* puede interpretarse también desde la espacialidad del tiempo. Las cosas ya acontecidas no son tragadas por la presencia: la propia estructuración arquitectónica señala los lugares de ausencia y *haber-sido*. El tiempo imposible de la ausencia posibilita un negativo en el presente, siendo el pasado una huella unificadora del espacio.



{ **IV.** }  
{ **EPÍLOGO.** }



# 1.

## RECAPITULACIÓN Y TAUTOLOGÍA.

Como ha podido comprobarse en las páginas precedentes, nos propusimos esclarecer las temporalidades que se manifiestan en algunos de los artistas y en las obras pertenecientes al Futurismo, la Pintura Metafísica y el Dadaísmo. Para ello articulamos una clara distinción entre dos temporalidades: el tiempo exo-esférico, ilimitado, positivista, mitomotorizado y eleático, con su temporalidad de la presencia, la visión, la trascendencia, la cronología y la onto-teología; y otra radicalmente distinta: la del tiempo que no se piensa como ser, un tiempo endo-esférico del límite, de la duración y el flujo, tiempo de la ceguera, del azar, la virtualidad, la inmanencia, de la repetición afirmadora y del acontecimiento diferencial y transbanal. La mencionada distinción, basada en las conceptualizaciones del tiempo realizadas en la filosofía contemporánea por autores como Bergson, Deleuze, Nietzsche, Heidegger, Vattimo, Sloterdijk, Derrida, Rorty, Virilio, Lyotard, Didi-Huberman o Benjamin, entre otros, ha funcionado como una red lingüística que, al superponerse a las manifestaciones pictóricas, escultóricas, escénicas, literarias u objetuales tratadas, nos ha permitido interpretar su correspondiente gramática estético-temporal sin obviar sus matices y singularidades.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que tratándose del tiempo, y sobre todo del tiempo en el arte de vanguardia, quizá la recapitulación anunciada en el presente epígrafe se revele como una contradicción en sus términos: conclusión inconclusa que no puede reunirse en un esquema sintetizador. No basta con atender a las recapitulaciones para esclarecer el sentido de lo escrito

sobre los modos de darse el tiempo en las manifestaciones de los movimientos futurista, metafísico y dadaísta. Para no traicionar el tiempo mediante usos utilitarios es necesario leer los textos que aquí se presentan. Es necesario demorarse en la lectura, incluso detenerse, acompañando con el pensamiento cada pensar, hasta que lo *no-dicho* y también lo *no-pensado* vengan a virtualizar con sus nuevos relatos el vacío y nuestro silencio.

Pero, a pesar de la huida deliberada del esquema que la escritura requiere, sí podríamos trazar, en lo que tendría obligatoriamente que ser entendido como una construcción inválida o como una malograda tautología, un número de resoluciones (el tiempo rechaza la resolución y su modo de estar es lo irresoluble) que explicitan las líneas generales (en el tiempo no hay generalidad) de nuestro texto:

1. Las vanguardias analizadas abren, en sus distintas manifestaciones, la diferencia alocrónica. Atentan contra el concepto vulgar de tiempo ligado a la física y a la metafísica, esto es, a lo cuantificable de nuestra experiencia cotidiana (el tiempo del reloj). En muchos casos es el tiempo comprendido desde otras nociones lo que constituye la artisticidad rebelde de las obras. Podría incluso afirmarse que lo artístico en ellas acontece desde el tiempo alternativo.

2. Los modos de darse el tiempo en los artistas analizados, aunque guarden semejanzas respecto a un tiempo del

acontecimiento o del devenir, poseen sus propias singularidades y matices. Podríamos referirnos al tiempo analizado en el Futurismo, la Pintura metafísica y el Dadaísmo como a un tiempo-otro, a una alocronía. Pero con ello volveríamos a caer en la generalidad. De ahí que, en lugar de presentar un texto basado en las generalidades que caracterizan a las vanguardias, hayamos abordado los conceptos de tiempo en las obras mismas, revelando que coexisten en ellas, ya sea en su motivación o en la interpretación que las considera como emulsoras de pensamiento, las aperturas necesarias para la diferencia tempórea.

3. Al mismo tiempo que exponemos la comprensión de las vanguardias a partir del tiempo, posibilitamos vías hacia comprensiones ligadas a otros intereses intelectuales y vitales, como es el entendimiento del arte contemporáneo a partir del ser, la muerte, el lenguaje, la ironía, el espacio, la materia, la repetición, etc. Con ello no creamos una escritura que se limite a ámbitos especializados, sino que proporcione una visión holista y multi-comprensiva de los fenómenos a la luz integradora (des-integradora) del tiempo.

4. El uso del lenguaje empleado para abordar la temporalidad en las vanguardias

muestra su re-proposición a partir del pensamiento del tiempo. Mientras que un lenguaje habitual hubiera tratado a los artistas y a las obras como ya consumidos por el historicismo, el lenguaje de la filosofía contemporánea desubica las vanguardias de su tiempo. Es así como las alejamos de su consideración como posibles neos o revivals, permitiendo el diálogo no condescendiente y sí revitalizado entre las obras y nuestro mundo contemporáneo.

¿No se revela, tras lo dicho, la imposibilidad de la recapitulación? Todo intento de totalización o síntesis dispondría sobre el mundo una cartografía que olvidaría la alteridad. Durante nuestro relato la multi-recepción de las vanguardias ha sido más ampliamente posibilitada. Permitamos, entonces, que el tiempo suceda inocente, hacia delante, hacia atrás o en desplazamientos transversales. Al menos para el anti-dogmatismo de sus discípulos.



**V.**  
**BIBLIOGRAFÍA.**



# 1.

## BIBLIOGRAFÍA.

- ACCAME, G.: "L'economista e il politico", en: VV.AA.: *F. T. Marinetti. Arte-viva*. Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 2000.
- ADES, D; COX, N; HOPKINS, D.: *Marcel Duchamp*. Thames and Hudson, London, 1999.
- ADES, D.: *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- ADRIÁN ESCUDERO, J.: "Heidegger y el concepto de tiempo", en: ÉNDOXA: Series Filosóficas, nº 11, UNED, Madrid, 1999.
- AGACINSKI, S.: *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. La marcaeditora, Buenos Aires, 2009.
- ALCIATO: *Emblemas*. Ediciones Akal, Madrid, 1993.
- ALONSO PUELLES, A.: *El arte de lo indecible. (Wittgenstein y las vanguardias)*. Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, Cáceres, 2002.
- ANDERSON, P.: *Los fines de la historia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- ANSELMO, S.: "Fotografia futurista e simultaneità", en: VV.AA.: *Simultanéisme. Simultaneità*. Bulzoni Editore, Roma / Nizet, Paris, 1987.
- ARAGON, L: *Los colages*. Editorial Síntesis, Madrid, 2001.
- ARGULLOL, R.: "La Modernidad espectral", en: VV.AA.: *El Realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1999.
- ARISTÓTELES: *Física*. Editorial Gredos, Madrid, 1995.
- ARTAUD, A.: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1983.
- ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 1997.
- ATTALI, J.: *Historias del tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001.
- AYER, A.J.: *Hume*. Alianza editorial, Madrid, 1988.
- BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004.

- o BADIOU, A.: *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008.
- o BÁEZ MACÍAS, E.: "Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra" en: VV.AA.: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, n° 76, 2000.
- o BALDACCI, P.: *Ricostruzione di casa Balla*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986.
- o BALDACCI, P.; ROOS, G. (eds): *De Chirico*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Zabarella, Padova, del 20 de Enero al 27 de mayo de 2007. Marsilio Editori, Venezia, 2007.
- o BALL, H.: *La huida del tiempo (un diario)*. Acantilado, Barcelona, 2005.
- o BALLART, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso*. Editorial Ariel, Barcelona, 2006.
- o BALLO, G.: "Boccioni e il suo tempo", en: VV.AA.: *Boccioni e il suo tempo*. Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1973.
- o BALLO, G.: "Boccioni a Milano", en: VV.AA.: *Boccioni a Milano*. Nueve edizione Gabriele Mazzotta, Milano, 1982.
- o BALLO, G.: *Boccioni. La vita e o'opera*. Il saggiatore, Milano, prima edizione octubre 1964, segunda edizione giugno 1982.
- o BALLÓ, J.; PÉREZ, X.: *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2005.
- o BARROW, J. D.: *L'infinito. Breve guida ai confini dello spazio e del tempo*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2005.
- o BASAÑEZ RYAN, F.: "La obra de Giorgio de Chirico. Una búsqueda de lucidez", en: VV.AA.: *Giorgio de Chirico*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbao, 2001.
- o BAUDRILLARD, J.: *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- o BAUDRILLARD, J.: *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*. Aditorial Anagrama, Barcelona, 1998.
- o BAUDRILLARD, J.: *El crimen perfecto*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.
- o BAZÁN DE HUERTA, M.: "Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea", en: VV.AA.: *Simposio "Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX"*. Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, Mérida, 2001.

- BECKETT, S.: *Teatro Completo*. Einaudi-Gallimard, Torino, 1994.
- BECKETT, S.: *Fin de partida*. Unidad Editorial, Madrid, 1999.
- BECKETT, S.: *Esperando a Godot*. Tusquets Editores, Barcelona, 2003.
- BÉHAR, H.; CARASSOU, M.: *Dadá. Historia de una subversión*. Ediciones Península, Barcelona, 1996.
- BELLI, G.: "Futurismo: genesi della scrittura" en: VV.AA.: *Arte e letteratura. Dal Futurismo ad oggi*. Lubrina Editore, Bergamo, 1998.
- BELLI, G.: "La scrittura futurista e l'uso del manifesto", en: VV.AA.: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel'900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART*. Skira, MART, Rovereto, 2007.
- BELLOLI, C.: *Iconografia di Filippo Tomasso Marinetti fondatore del futurismo. Contributi cromoplastici e grafosintetici per una immagine del poeta*. Edizioni d'arte zarathustra + silvia editrice, Milano, 1982.
- BENEDETTO, E.: *Futurismo cento x 100*. Edizioni arte-viva, Roma, 1975.
- BENJAMIN, W.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000.
- BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Ediciones Akal, Tres Cantos (Madrid), 2005.
- BENJAMIN, W.: "Hacia la imagen de Proust", en: *Obras completas*, II, 1. Abada, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, W.: "Trauerspiel y tragedia", en: *Obras completas II*, 1. Abada, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, W.: "Sobre algunos motivos en Baudelaire", en: *Obras completas I*, 2. Abada, Madrid, 2008.
- BENJAMIN, W.: "Sobre el concepto de historia", en: *Obras completas*, I, 2. Abada, Madrid, 2008.
- BENJAMIN, W.: "El autor como productor", en: *Obras completas*, II, 2. Abada, Madrid, 2009.
- BENJAMIN, W.: "El narrador", en: *Obras completas II*, 2. Abada, Madrid, 2009.
- BENJAMIN, W.: "Paul Scheerbart: «Lesabéndio»", en: *Obras completas*, II, 2. Abada, Madrid, 2009.

- BENJAMIN, W.: "Programa de un teatro infantil proletario", en: *Obras completas II*, 2. Abada, Madrid, 2009.
- BENJAMIN, W.: "Imágenes que piensan", en: *Obras completas IV*, I. Abada, Madrid, 2010.
- BENJAMIN, W.: "Infancia en Berlín hacia el mil novecientos", en: *Obras completas IV*, 1. Abada, Madrid, 2010.
- BENZI, F.: *Giacomo Balla. Genio futurista*. Mondadori Electa, Milano, 2007.
- BERKELEY, G.: *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- BERGSON, H.: *La evolución creadora*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- BERGSON, H.: *La energía espiritual*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- BERGSON, H.: *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Ediciones Altaya, Barcelona, 1997.
- BERGSON, H.: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1999.
- BERGSON, H.: *La risa*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2003.
- BERGSON, H.: *Materia y memoria*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.
- BERNABÉ, A.: *De tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Editorial Alianza, Madrid, 2001.
- BERNHARD, T.: *Extinción*. Santillana Ediciones Generales, Torrelaguna, 2002.
- BERTETTO, P.: "La velocità del futuro", en: VV.AA. (A cura di Paolo Bertetto e Germano Celant): *VeloCittà*. Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1986.
- BETTINI, F.: "Analisi testuale del primo manifesto futurista", en: VV.AA.: *Marinetti futurista*. Guida Editori, Napoli, 1977.
- BIOY CASARES, A.: *La invención de Morel*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. 1891-1976*. Más allá de la pintura. Taschen GmbH, Köln, 2003.
- BLANCHOT, M.: *La espera el olvido*. Arena Libros, Madrid, 2004.

- BLAKE, W.: *El matrimonio del cielo y del infierno*. Ediciones Hiperión, Madrid, 2001.
- BLUMENBERG, H.: *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Pre-textos, Valencia, 2007.
- BLUMENKRANZ, N.: "F. T. Marinetti e Bergson", en: VV.AA.: *Marinetti domani. Quaderni di Futurismo-Oggi Numero diciannove*. Edizioni Arte Viva, Roma, 1977.
- BOCCIONI, U.: "Diari. Primo taccuino (gennaio-settembre 1907)", en: BOCCIONI, U.: *Gli scritti editi e inediti*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- BOCCIONI, U.: "La Pittura futurista. Manifesto tecnico", firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, en: BOCCIONI, U.: *Gli scritti editi e inediti*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- BOCCIONI, U.: "Manifesto dei Pittori futuristi", firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, en: BOCCIONI, U.: *Gli scritti editi e inediti*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- BOCCIONI, U.: "Manifesto tecnico della Scultura futurista", en: BOCCIONI, U.: *Gli scritti editi e inediti*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- BOCCIONI, U.: "Prefazione al catalogo della 1ª esposizione di Scultura futurista", en: BOCCIONI, U.: *Gli scritti editi e inediti*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- BOCCIONI, U.: "Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)", en: SANSONE, L.: *Umberto Boccioni. La rivoluzione della scultura*. Silvana Editore, Milano, 2006.
- BODEI, R.: *La filosofía del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- BODEI, R.: *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*. Pre-Textos, Valencia, 2010.
- BOGOUSSLAVSKY, J.: *The Neurology of Art-The example of Giorgio de Chirico*. European Neurology, 50, 2003.
- BONITO OLIVA, A.: "Il nerviosismo cosmico di Marinetti", en: VV.AA. (A cura di Gino di Maggio, Daniele Lombardi e Achille Bonito Oliva): *Ritratto di Marinetti*. Fondazione Mudima, Milano, 2009.
- BORGES, J. L.: *El Aleph*. Unidad Editorial, Madrid, 1999.
- BORGES, J. L.: *Ficciones*. Alianza Aditorial, Madrid, 2002.

- BORGES, J. L.: *Historia de la eternidad*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- BORRÁS, M. LL.: "Jean Arp, invención de formas", en: VV.AA.: *Jean Arp, invención de formas*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001.
- BOZAL, V.: *Johannes Vermeer*. Historia 16, Madrid, 1993.
- BOZAL, V. [ET. AL.]: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte, 2006.
- BRAVO, H.; NÚÑEZ, F.; CERECEDA, M.: *Las cuentas de Caronte. Hilario Bravo*. Junta de Extremadura, Badajoz, 2000.
- BRIGANTI, G.: "I metafisici", en: VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti, Ester Coen, con la collaborazione di Anna Orsini Baroni. Neri Pozza Editore, Venezia, 1979.
- BRISSONI, A.: *La natura morta italiana contemporanea*. Edizioni D'arte il Fiorino, Firenze, 1972.
- BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*. PRYCA, Barcelona, 1995.
- BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Editorial Edaf, Madrid, 1997.
- BURY, J.: *La idea del progreso*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, 2013.
- CAGE, J.: *Silencio*. Árdora Ediciones, Madrid, 2002.
- CALABRESE, O.: *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
- CALDER, G.: *Rorty*. Alianza editorial, Madrid, 2005.
- CALVESI, M.: *Quattro maestri del primo futurismo italiano*. Catalogo della XXXIV Biennale di Venezia. La Biennale di Venezia, Venezia, 1968.
- CALVESI, M.: "Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica", en: VV.AA.: *La Metafisica. Museo Documentario*. Edizioni d'Arte, Bologna, 1981.
- CALVESI, M.; COEN, E.: *Boccioni. L'opera completa*. Electa Editrice, Milano, 1983.
- CALVESI, M.: *La metafisica esclarecida. De de Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Visor Distribuciones, Madrid, 1990.



- o CALVINO, I.: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, Madrid, 1998.
- o CAMPAILLA, S.: "Boccioni Teorico dell'arte" en: VV.AA. (A cura di Luigi Tallarico): *Boccioni. Cento anni*. Giovanni Volpe Editore, Roma, 1982.
- o CAMPANARO, G.G.: "Il contributo simultaneista nelle personali coniugazioni di Pound, Eliot, Joyce, Lindsay, Williams, Cummings", en: VV.AA.: *Simultanéisme. Simultaneità*. Bulzoni Editore, Roma / Nizet, París, 1987.
- o CAPRILE, L.: "Pictor classicus sum", en: VV.AA.: *Giorgio de Chirico*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbao, 2001.
- o CAMEL, L.: "Velocità e movimento, tra pittura e scultura", en: VV.AA.: *El mito della velocità. Arte, motori e società nell'Italia del 900*. Giunti Arte Mostre Museo, Firenze, 2008.
- o CARRÀ, C.: "Il quadrante dello spirito" en: *Revista Valori Plastici*, Anno I, Roma, num. I, 15 novembre 1918.
- o CARRÀ, C.: "Piani plastici come espansione sferica nello spazio", *Da Lacerba*, 15 marzo 1913, en: CARRÀ, C.: *Tutti gli scritti*. A cura di Massimo Carrà, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1978.
- o CARRÀ, C.: *Tutti gli scritti*. A cura di Massimo Carrà, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1978.
- o CARRÀ, C.: "La pittura dei suoni, rumori e odori", en: CRISPOLTI, E. (a cura di): *Ricostruzione futurista dell'universo*. Museo Civico di Torino, Torino, 1980.
- o CARRÀ, C.: *Pittura metafisica*. El Acanalado, Barcelona, 1999.
- o CARRIERI, R.: "Giorgio de Chirico", en: CARRIERI, R.; CAVALLO, L.: *Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito*. Editorial Galleria Medea, Milano, 1971.
- o CARUSO, L.; RABITTI, C.: *Tavole parolibere e tipografia futurista*. Catalogo della Mostra a cura di Luciano Caruso, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, 1997.
- o CASTRO, SIXTO J.: "La temporalidad de la obra de arte", en: *Anuario Filosófico*, XXXVI/3 (2003), Universidad de Navarra.
- o CAVALLO, L.: "Giorgio de Chirico: L'immagine dell'infinito", EN: CARRIERI, R.; CAVALLO, L.: *Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito*. Editorial Galleria Medea, Milano, 1971.

- CELANT, G.: "Velocittà", en: VV.AA. (A cura di Paolo Bertetto e Germano Celant): *VeloCittà*. Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1986.
- CISCAR CASABÁN, C.; PORCU, C.: *De Chirico*. Rizzoli / Skira-Corriere della Sera, Milano, 2004.
- CLÉMENT, C.: *Lévi-Strauss*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003.
- COCTEAU, J.: *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*. A cura di Alberto Boatto. Abscondita SRL, Milano, 2007.
- COHEN, E.: "Prospettive, spazio e realtà nella pittura del primo de Chirico", en: VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti, Ester Coen, con la collaborazione di Anna Orsini Baroni. Neri Pozza Editore, Venezia, 1979.
- COMTE-SPONVILLE, A.: *La felicidad, desesperadamente*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- COMTE-SPONVILLE, A.: *Diccionario filosófico*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.
- CONDE, R.: *Las influencias dinámicas en la obra de Boccioni*. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 1996.
- CONDOR, M.: "Magritte: misterio e incongruencia del mundo", en: CONDOR, M.; MARINI, F.: *Magritte*. Unidad Editorial, Fuenlabrada (Madrid), 2006.
- CONNOR, S.: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ediciones Akal, Madrid, 1996.
- CRALI, T.: "Quando non esisteva la post-art", en: VV.AA. (a cura di Maurizio Scudiero): *Futurismi postali. Balla, Depero e la comunicazione postale futurista*. Longo Editore, Rovereto (Trento), 1986.
- CRISPOLTI, E.: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Celebes editore, Trapani, 1969.
- CRISPOLTI, E. (a cura di): *Ricostruzione futurista dell'universo*. Museo Civico di Torino, Torino, 1980.
- CRISPOLTI, E.: "La creatività "Postale" Futurista", en: VV.AA. (a cura di Maurizio Scudiero): *Futurismi postali. Balla, Depero e la comunicazione postale futurista*. Longo Editore, Rovereto (Trento), 1986.
- CRISPOLTI, E.: *Storia e critica del futurismo*. Editori Laterza, Bari, 1986.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: "El readymade como "sombra-fetiche" de la Maireé. Erotismo y sexo en Marcel Duchamp". Revista de

Occidente: Arte y Fetichismo: de la rareza al aburrimiento, Febrero 2011, nº 357, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.

- DALÍ, S.: *Carta abierta a Salvador Dalí*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.
- DALLA CHIESA, G.: "La vicenda parigina della metafisica", en: VV.AA.: *La Metafisica. Museo Documentario*. Edizioni d'Arte, Bologna, 1981.
- DAVIES, P.C.W.: *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1996.
- DE CHIRICO, G.: "Zeusi l'esploratore", en: *Revista Valori Plastici*. Anno I, Roma, num. I, 15 novembre 1918.
- DE CHIRICO, G.: "Sull'arte metafisica", en: *Revista Valori Plastici*. Anno I. - Roma - N. II e III. Febbraio - Marzo 1919 (numero doppio).
- DE CHIRICO, G.: *Il ritorno al mestiere*. Revista Valori Plastici. Anno I. - Roma - N. XI-XII. Novembre - Dicembre 1919.
- DE CHIRICO, G.: "La notte misteriosa", Manoscritto della raccolta di Jean Paulhan, publicado da J.T. Soby - (1912-1913), en: SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico*. Edizioni dell'ente manifestazioni milanesi, Milano, 1970.
- DE CHIRICO, G.: "Statue, Mobili e generali", en: SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico*. Edizioni dell'ente manifestazioni milanesi, Milano, 1970.
- DE CHIRICO, G. (A cura di Maurizio Fagiolo): *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1985.
- DE CHIRICO, G.: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1990.
- DE CHIRICO, G.: *Ebdómero*. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Milano, 1999.
- DE CHIRICO, G.: "Il signor Dusdron", en: VV.AA.: *METAFISICA. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, N° 1-2. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2002.
- DE CHIRICO, G.: *Memorias de mi vida*. Editorial Síntesis, Madrid, 2004.
- DE DIEGO, E.: *Contra el mapa*. Ediciones Siruela, Madrid, 2008.
- DE GRADA, R.: *Boccioni*. G. Barbèra editore, Firenze, 1962.

- DE GRADA, R.: *Boccioni. Il mito moderno*. Edizione per il Club del Libro, Milano, 1962.
- DE GRADA, R.: *Boccioni e l'orizzonte futurista*. Nuove Edizioni Culturali, Milano, 2002.
- DE LA RICA, A.: "Sobre el tiempo y la pintura de naturalezas muertas en Chardin, Paul Cézanne y Morandi", en: VV.AA.: *Estudios de Historia del Arte en honor de Tomás Llorens*. Editorial Antonio Machado Libros, Madrid, 2007.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza, Madrid, 2002.
- DE PERETTI, C; VIDARTE, P.: *Derrida (1930)*. Ediciones del Orto, Madrid, 2000.
- DE ROSA, S.: "Futurismo e aeropittura. 1909-1944", en: VV.AA.: *Futurismo e Aeropittura. Arte em Itália, 1909-1944*. Comune di Lisbona Assessorato alla Cultura, Lisboa, 1999.
- DE SANNA, J.: "Il cavaliere errante (crisi del tempo)", en: GAVIOLIE, L.; DE SANNA, J. (A cura di Vittorio Sgarbi): *Dalla Metafisica alla "Metafisica". Opere 1909-1973*. Marsilio Editori, Venezia, 2002.
- DE SANNA, J.: "Matematiche Metafisiche", en: VV.AA.: *METAFISICA. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. N° 3, 4. Casa editrice Le Lettere, Firenze, 2004.
- DE AÑO, A.: *Introducción a la lógica formal*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- DEL PUPPO, A.: "L'ordine del discorso. Osservazioni sui *Dinamismi* di Boccioni", en: VV.AA.: *Boccioni. Pittore scultore futurista*. Catálogo de la exposición celebrada en Milán, en el Palazzo Reale, entre el 6 de octubre de 2006 y el 7 de enero de 2007. Skira editore, Milano, 2006.
- DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1984.
- DELEUZE, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- DELEUZE, G.: *El bergsonismo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona, 1993.
- DELEUZE, G.: *Proust y los signos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- DELEUZE, G.: *Crítica y clínica*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

- DELEUZE, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2005.
- DELEUZE, G.: *La isla desierta y otros escritos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Pre-textos, Valencia, 2005.
- DELEUZE, G.: *Lógica del sentido*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, G.: *Conversaciones*. Pre-textos, Valencia, 2006.
- DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 2006.
- DELEUZE, G.: *Nietzsche*. Arena Libros, Madrid, 2006.
- DELEUZE, G.: *Pintura. El concepto de diagrama*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.
- DELEUZE, G.: *Cine I. Bergson y las imágenes*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.
- DELGADO, M.: *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.
- DEPERO, F.: "Depero futurista (Libromacchina imbullonato)", en: CARUSO, L.; RABITTI, C.: *Tavole parolibere e tipografia futurista*. Catalogo della Mostra a cura di Luciano Caruso, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporenee, Venezia, 1997.
- DERRIDA, J.: *De la gramatología*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- DERRIDA, J.: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-textos, Valencia, 1985.
- DERRIDA, J.: "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en: *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- DERRIDA, J.: *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta, Madrid, 1998.

- DERRIDA, J.: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Editorial Trotta, Madrid, 2001.
- DERRIDA, J.: *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- DERRIDA, J.: "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento", en: DERRIDA, J.; SUSSANA, G.; NOUSS, A.: *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*. Arena Libros, Madrid, 2006.
- DERRIDA, J.: *La diseminación*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2007.
- DERRIDA, J.: "Firma, acontecimiento y contexto", recogido en: DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
- DERRIDA, J.: *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
- DESCARTES, R.: *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Adaba editores, Madrid, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatroediciones, Valladolid, 2009.
- DOSTOIEVSKI, F.: "Los endemoniados", citado en: TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*. Ediciones Rialp, Madrid, 2008.
- DOTTORI, R.: "La parábola metafísica nella pittura di Giorgio de Chirico", en: VV.AA.: *METAFISICA, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n° 5/6*. Casa editrice Le Lettere, Firenze, 2006.
- DUCHAMP, M.: *The bride stripped bare by her bachelors, even*. Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, Reykjavík, 1960.
- DUCHAMP, M.: *Notas*. Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
- DUCHAMP, M.: *Cartas sobre el arte. 1916-1956*. Editorial Elba, Barcelona, 2010.
- DUCHAMP, M.: *Escritos*. Edición en español dirigida por José Jiménez. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.

- DUQUE, F.: "Constructions of the Spirit", en: VV.AA.: *Metaphysica*. Mondadori Electa, Milán, 2003.
- DUQUE, F.: "La mirada y la mano", en: HEIDEGGER, M.: *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.
- EINSTEIN, A.: *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Ediciones Altaya, Madrid, 1999.
- ELGER, D.: *Dadaísmo*. Editorial Taschen, Colonia, 2004.
- ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- ELIAS, N.: *Sobre el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2010.
- ERIBON, D.: *Michel Foucault*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- ESCUDERO, A.: "Sentido(s) de la posthistoria", en: VV.AA.: *El fin de la filosofía de la historia*. Editorial DYKINSON, Madrid, 2005.
- ESPALIÚ, P.; PANEQUE, G.: *Pepe Espaliú / Guillermo Paneque*. Galería Carles Tasché, Barcelona, 1988.
- ESPINO, I.: "Giorgio de Chirico: pintura metafísica "inspirada" por migrañas", artículo aparecido el 2 de junio de 2005 en el Diario El mundo. Puede consultarse en la siguiente dirección web:  
<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/06/02/dolor/1117727201.html>.
- EUCLIDES: *Elementos. Libros I-IV*. Editorial Gredos, Madrid, 1991.
- FACCENDA, G.: "Mistero e realtà di un altrove", en: VV.AA. (a cura di Giovanni Faccenda): *Giorgio Morandi. Mistero e realtà di un altrove. Venticinque acqueforti (1912-1954)*. Masso delle Fate Edizioni, Fiesole, 2000.
- FACCENDA, G.: *Giorgio de Chirico e un Novecento prima e dopo la Transavanguardia*. Masso delle Fate Edizioni, Fiesole, 2007.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J.M.: *Marcel Duchamp*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M.: "Balla 1912-1914. Analisi e sintesi", en: *Futur Balla*. Mario Bulzone Editore, Roma, 1968.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M.: *Futur Balla*. Mario Bulzone Editore, Roma, 1968.

- FAUCHEREAU, S.: *Arp*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1988.
- FAULKNER, W.: *Santuario*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.
- FAULKNER, W.: *El ruido y la furia*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- FAULKNER, W.: *Mientras agonizo*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- FERNÁNDEZ BUEY, F.: *Marx (sin ismos)*. Edición propiedad de Ediciones de Intervención Cultural / El Viejo Topo, Barcelona, 2004.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "El viaje de Klee a Túnez (La apertura post-metafísica hacia lo propio", en: VV.AA.: *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "William Blake. El libro como concreción de lo humano", en: VV.AA.: *Libros con arte, arte con libros*. Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Sobre la espera. Un itinerario. Beckett / Anselmo / Latham / Vostell / Schütze", en: *Norba Arte*, nº 27, 2008.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Masao Okabe: un archivo post-militar de velocidades infinitas", en: VV.AA.: *Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida y Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009.
- FERNÁNDEZ, CAMPÓN, M.: "Dadá / Sloterdijk: el ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira", en: *Norba, revista de arte*, nº 30, 2010.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia", en: VV.AA.: *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Congreso europeo de estética*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2012.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Superficies antiesenciales: el gusto posmoderno por la suspensión del gesto hermenéutico", en: ARCE, E.; CASTÁN, A.; LOMBA, C.; LOZANO, J. C. (Eds.): *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.), Excmá. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2012.



- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.: "Pensar la espera", en: VV.AA.: *Mañana. Prácticas urgentes del arte actual*. Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2013.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Ó: "Pepe Espaliú. Le saint des saints", en: BÁEZ, J. M.; FERNÁNDEZ LÓPEZ, Ó.: *Centro de Arte Pepe Espaliú*. Imprenta San Pablo, Córdoba, 2010.
- FERRARI, D.: "La parola negata. Parole cancellate, strappate, illeggibili, indecifrabili", en: VV.AA.: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel'900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART*. Skira, MART, Rovereto, 2007.
- FISCHBACH, F.: "De cómo el capital captura el tiempo", en: FISCHBACH, F. (coord.): *Marx. Releer El capital*. Ediciones Akal, Madrid, 2012.
- FLORES ARANCIBIA, I.: "Pensar el entre, contribuciones para una crítica de la razón intersticial". Paper presentado al XLVII Congreso de filosofía joven, Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI, celebrado en la Universidad de Murcia en 2010. <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/7931/7631>.
- FONTI, D.: "Gino Severini. La danza", en: VV.AA.: *Gino Severini. La danza, 1909-1916*. Skira Editore, Milano, 2001.
- FOUCAULT, M.; DELEUZE, G.: *Theatrum Philosophicum, seguido de Repetición y diferencia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2005.
- FOUCAULT, M.: *El pensamiento del afuera*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008.
- FRANCASTEL, P.: *Il Futurismo e il suo tempo*. La Biennale di Venezia, Venezia, 1960.
- FREUD, S.: *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
- FREUD, S.: "Recordar, repetir y reelaborar. (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914)", en: FREUD, S.: *Obras Completas. Volumen XII*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991.
- FREUD, S.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- FREUD, S.: *El yo y el ello*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- FREUD, S.: *Psicoanálisis del Arte*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- FUENTES FEO, J.: "La crítica artística ante la obra de Fernando Sinaga", en: CASTRO FLÓREZ, F.; DUQUE, F.; FUENTES FEO, J.: *Anamnesis*. Cajastur, Oviedo, 2000.

- o GADAMER, H.-G.: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.
- o GADAMER, H.-G.: *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003.
- o GAMOV, G.: *Biografía de la física*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- o GANE, L. P.: *Nietzsche para todos*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.
- o GARBERI, M.: "Umberto Boccioni: una vita, una psicología", en: VV.AA.: *Umberto Boccioni. Disegni 1907-1915*. Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1990.
- o GARCÍA MORENTE, M.: *La filosofía de Henri Bergson*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- o GENTILE, E.: "Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)", en: VV.AA.: *Futurismo, cultura e politica*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988.
- o GIMFERRER, P.: *Giorgio de Chirico*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1988.
- o GINEX, G.: "Boccioni e la fotografia", en: VV.AA.: *Boccioni. Pittore scultore futurista*. Skira editore, Milano, 2006.
- o GOETHE, J. W.: *Fausto*. RBA coleccionables, edición cedida por Editorial Planeta, Barcelona, 1994.
- o GOLDBERG, R.: *Performance Art*. Ediciones Destino, Barcelona, 2002.
- o GÓMEZ SÁNCHEZ, C.: *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría Psicoanalítica*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- o GONZÁLEZ, J.: *Heidegger y los relojes*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.
- o GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Sergei Eisenstein*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- o GRAMSCI, A.: "Marinetti rivoluzionario?", en: VV.AA. (A cura di Gino di Maggio, Daniele Lombardi e Achille Bonito Oliva): *Ritratto di Marinetti*. Fondazione Mudima, Milano, 2009.
- o GRUNENBERG, C.: "Fare la camminata di Beckett: performance, rituale e gesto in Nauman", en: VV.AA.: *Nauman*. Catalogo de la exposición celebrada en Madre Museo d'arte contemporanea

Donnaregina, en Nápoles, entre octubre de 2006 y enero de 2007. Electa, Milano, 2006.

- o GUALDONI, F.; SEVERINI, R.: *Gino Severini. Disegni. II*. Edizioni La Scaletta, San Paolo di Reggio Emilia, 2001.
- o GUBERN, R.: *Patologías de la imagen*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- o GUTHRIE, W.K.C.: *Historia de la filosofía griega II*. RBA Coleccionables, Barcelona, 2005.
- o HABERMAS, J.: *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus ediciones, Madrid, 1993.
- o HAUSMANN, R.: "Cinema Sintético de la pintura", en: GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Ediciones Istmo, Madrid, 1999.
- o HEGEL, G.W.F.: *Introducción a la estética*. Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- o HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Editorial Tecnos, Madrid, 2005.
- o HEIDEGGER, M.: "Che cos'è metafisica?", en: HEIDEGGER, M.: *Segnavia*. Adelphi Edizioni, Milano, 1987.
- o HEIDEGGER, M.: *Identidad y diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1988.
- o HEIDEGGER, M.: *Serenidad*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- o HEIDEGGER, M.: "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- o HEIDEGGER, M.: "La época de la imagen del mundo", en: *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- o HEIDEGGER, M.: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1999.
- o HEIDEGGER, M.: *Conceptos fundamentales. Curso del semestre de verano. Friburgo, 1941*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- o HEIDEGGER, M.: *Carta sobre el Humanismo*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- o HEIDEGGER, M.: "¿Qué es metafísica?", en: HEIDEGGER, M.: *Hitos*. Editorial Alianza, Madrid, 2000.
- o HEIDEGGER, M.: "Aletheia (Heráclito, fragmento 16)", en: HEIDEGGER, M.: *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

- HEIDEGGER, M.: "El habla", en: HEIDEGGER, M.: *De camino al habla*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- HEIDEGGER, M.: *De camino al habla*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- HEIDEGGER, M.: *Introducción a la metafísica*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2003.
- HEIDEGGER, M.: *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.
- HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- HEIDEGGER, M.: *Tiempo y ser*. Editorial Tecnos, Madrid, 2003.
- HEIDEGGER, M.: *Introducción a la fenomenología de la religión*. Ediciones Siruela, Madrid, 2005.
- HEIDEGGER, M.: *Il nichilismo europeo*. Adelphi Edizioni, Milano, 2006.
- HEIDEGGER, M.: *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- HEMINGWAY, E.: *El viejo y el mar*. Editorial Planeta, Barcelona, 1997.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: "Presentación. Antagonismos temporales", en: VV.AA.: *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. CENDEAC, Murcia, 2008.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: "Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material". *Revista de Occidente: Arte y Fetichismo: de la rareza al aburrimiento*, Febrero 2011, nº 357, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.: *Duchamp: de las apariencias a la aparición. Viaje osmótico al acto creador*. Diputación Provincial de Pontevedra, Vigo, 2002.
- HOLZHEY, M.: *Giorgio De Chirico. 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Colonia, 2005.
- HOMERO: *Iliada*. Editorial Gredos, Madrid, 2000.
- HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*. Alikornio Ediciones, Barcelona, 2000.
- HUME, D.: *Diálogos sobre la religión natural*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- HUSSERL, E.: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- HUYSSSEN, A.: "La nostalgia por las ruinas", en: VV.AA.: *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. CENDEAC, Murcia, 2008.
- JAMESON, F.: *Teoría de la posmodernidad*. Editorial Trotta, Madrid, 2001.
- JAPPE, A.: "Junto a Marx, contra el trabajo", en: VV.AA.: *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Errata naturae editores, Madrid, 2012.
- JARQUE, V.: "Jean Arp, o el vanguardista tranquilo", en: *Revista Arte y Parte*, nº 36, Editorial Arte y Parte, Santander, 2002.
- JARRY, A.: *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafisico*. March Editor, Barcelona, 2004.
- JIMÉNEZ, J.: *La vida como azar*. Ediciones Destino, Barcelona, 1994.
- JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid, 2002.
- JIMÉNEZ, J.: "El arte de nuestro tiempo", en: JIMÉNEZ, J.: *Juegos de lenguaje*. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, 2012.
- JIMÉNEZ BLANCO, M. D.: *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- JOUFFROY, A.: "La metafisica di Giorgio de Chirico", en: VV.AA.: *Conoscere de Chirico. La vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica*. A cura de Isabella Far de Chirico e Domenico Porzio, Arnaldo Mondadori Editore, Milano, 1979.
- JULLIEN, F.: *Del "tiempo". Elementos de una filosofía del vivir*. Arena Libros, Madrid, 2005.
- KAFKA, F.: *El Castillo*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- KANT, I.: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*. Editorial Tecnos, Madrid, 1994.
- KANT, I.: *Sobre la paz perpetua*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- KANT, I.: *Crítica del discernimiento*. Machado Libros, Madrid, 2003.
- KERN, S.: *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Società editrice il Mulino, Bologna, 2007.

- KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche y el círculo vicioso*. Arena Libros, Madrid, 2004.
- KIERKEGAARD, S.: *La repetición. In vino veritas*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1976.
- KIERKEGAARD, S.: *Temor y temblor*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- KIERKEGAARD, S.: *La repetición*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*. Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- KIRBY, M.: *Futurist performance*. E. P. Dutton, New York, 1971.
- KLEIN, É.: *¿Existe el tiempo?* Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 2005.
- KOLAKOWSKI, L.: *Si Dios no existe... Sobre Dios, el diablo, el pecado y otras preocupaciones de la llamada filosofía de la religión*. Editorial Tecnos, Madrid, 2002.
- KRAUS, K.: *In dieser grossen Zeit, en Weltgericht*, vol. I, Leipzig, 1919. Citado en: BENJAMIN, W.: *Obras completas*, II, 1, Abada, Madrid, 2007.
- KUNDERA, M.: *La lentitud*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999.
- KUNDERA, M.: *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores, Barcelona, 2001.
- LA ROCHEFOUCAULD: *Máximas*. Akal editor, Madrid, 1984.
- LAMBIASO, S.; NAZZARO, G. B.: *Marinetti e i futuristi*. Aldo Garzanti Editore, Italia, 1978.
- LANDES, D. S.: *Revolución en el tiempo. El reloj y la formación del mundo moderno*. Crítica S.L., Barcelona, 2007.
- LAPINI, L.: *Il teatro futurista italiano*. Mursia Editore, Milano, 1998.
- LATTARULO, L.: "La caffeina d'Europa", en: VV.AA.: *Edizione Elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del Futurismo*. Edizioni de Luca, Roma, 1995.
- LEIBNIZ, G. W.: *Monadología*. Ediciones Folio, Barcelona, 2002.
- LEOPARDI, G.: *Cantos*. RBA Coleccionables S.A., Barcelona, 1994, por la presente edición. Edición cedida por Editorial Planeta, 1999.

- LÉVINAS, E.: *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad*. Traducción de Daniel E. Guillot. Editorial Sígueme, Salamanca, 1977.
- LÉVINAS, E.: *El tiempo y el otro*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.
- LÉVINAS, E.: *Dios, la muerte y el tiempo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- LÉVINAS, E.: *De la existencia al existente*. Arena Libros, Madrid, 2006.
- LEYTE, A.: *Heidegger*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- LEYTE, A.: "El arte a la luz de la muerte", en: VV.AA.: *Heidegger y el arte de verdad*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.
- LIGHTMAN, A. P.: *Grandes ideas de la física. Cómo los descubrimientos científicos han cambiado nuestra visión del mundo*. McGraw-Hill / Interamericana de España, Aravaca (Madrid), 2006.
- LISTA, G.: *Futurismo e fotografia*. Multhipla Edizioni, Milano, 1979.
- LISTA, G.: *Lo spettacolo futurista*. Cantini Editore, Firenze, 1990.
- LISTA, G.: *Arte e Politica. Il futurismo di sinistra in Italia*. Molthipla edizioni, Milano, 1980.
- LISTA, G.: *Balla*. Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1982.
- LISTA, G.: "Marinetti e il futurismo politico", en: VV.AA. (A cura di Gino di Maggio, Daniele Lombardi e Achille Bonito Oliva): *Ritratto di Marinetti*. Fondazione Mudima, Milano, 2009.
- LOMBARDI, D.: "Tanto rumore per nulla?", en: TAGLIAPIETRA, F.; GASPAROTTO, A. (eds): *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*. Skira editore, Milano, 2006.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.: "El dudoso registro de la memoria", en: VV.AA.: *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo*. Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida y Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009.
- LÖWITZ, K.: *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*. Editorial Herder, Barcelona, 1998.

- LÖWITH, K.: *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Katz Editores, Buenos Aires, 2007.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell*. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.
- LYOTARD, J.-F.: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- LYOTARD, J.-F.: *La condición pomoderna*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.
- LYOTARD, J.-F.: *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Ediciones manantial, Buenos Aires, 1998.
- LYOTARD, J.-F.: *La diferencia*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
- LYOTARD, J.-F.: *¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- LYOTARD, J.-F.: *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2008.
- LYOTARD, J.-F.: *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.
- LYOTARD, J.-F.; OÑATE, T.: "La tarea del pensar es pensar. Entrevista con Jean-François Lyotard", en: OÑATE, T.: *Materiales de ontología estética y hermenéutica (Los hijos de Nietzsche en la Postmodernidad I)*. Editorial Dykinson, Madrid, 2009.
- MAFFESOLI, M.: *De la orgía. Una aproximación sociológica*. Editorial Ariel, Barcelona, 1998.
- MAFFESOLI, M.: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001.
- MAFFINA, G. F.: "Luigi Russolo e l'arte dei rumori", en: MAFFINA, G.F (a cura de): *Russolo / L'arte dei rumori. 1913-1931*. La biennale di Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia, 1977.
- MANCEBO ROCA, J.A.: "La arquitectura del futurismo. Historiografía, crítica y reminiscencias", 2004, en: <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/Mancebo2.pdf>.
- MANCEBO ROCA, J.A.: "La radio futurista", en: ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n° 99, 2004.



- o MANCEBO ROCA, J.A.: "El diseño y las vanguardias", en: VV.AA.: *CIDAE. Congresso Internacional de Design*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2005.
- o MANCEBO ROCA, J.A.: "El mago futurista en tres momentos. Pintura, teatro, diseño, publicidad y arquitectura en Fortunato Depero", 2006, en: <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/Mago%20Futuistas.pdf>.
- o MANCEBO ROCA, J.A.: "La casa futurista Independiente - móvil - desmontable - mecánica divertida", 2006, en: <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/16.%20Juan%20Mancebo.pdf>.
- o MANCEBO ROCA, J.A.: "*De las palabras en libertad a la poética de acero*", en: VV.AA.: *Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida y Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009.
- o MANCEBO ROCA, J.A.: "Futurgrafía. Caligrafía y tipos en el futurismo italiano", en: *ÉTAPES: diseño y cultura visual*, N°. 11, 2010.
- o MANKIEWICZ, R.: *Historia de las matemáticas. Del caos al cálculo*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- o MANN, T.: *La montaña mágica*. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1997.
- o MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte concepto*. Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 1994.
- o MARCHÁN FIZ, S.: "La Fuente y la trasfiguración artística de los objetos", en: *Arte y Parte*, n° 29, Octubre-Noviembre de 2000. Editorial Arte y parte, Santander, 2000.
- o MARINETTI, F. T.: *Fondazione e manifesto del futurismo*. Direzione del movimento futurista, Milano, 1909.
- o MARINETTI, F. T.: "Proclama Futurista", da: BUZZI, P.: *Aeroplani*. Edizioni di "Poesia", Milano, 1909.
- o MARINETTI, F. T.: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 maggio 1912.
- o MARINETTI, F. T.: *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*. Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 agosto 1912.
- o MARINETTI, F. T.: "La declamazione dinamica e sinottica", da: CANGIULLO, F.: *Piedigrotta*. Edizioni di "Poesia", Milano, 1916.

- MARINETTI, F. T.: "Contro i professori", da: (a cura di F.T. Marinetti): *I manifesti del Futurismo*. Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1919.
- MARINETTI, F. T.: "Democrazia futurista. Dinamismo politico", en: PISCOPO, U.: *Questioni e aspetti del futurismo. Con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*. Libreria Editrice Ferraro, Napoli, 1976.
- MARINETTI, F. T.: "Autoritratto", en: LAMBIASO, S.; NAZZARO, G. B.: *Marinetti e i futuristi*. Aldo Garzanti Editore, Milano, 1978.
- MARINETTI, F. T.: "Democrazia futurista. Dinamismo politico. (1919)", en: MARINETTI, F.T.: *Teoria e invenzione futurista*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, I edizione I Meridiani giugno, 1983.
- MARINETTI, F.T.: "Presentazione del catalogo della "Grande Esposizione Nazionale Futurista", Milano-Genova, Galleria Centrale, 1919", aparecido en: CARUSO, L.; RABITTI, C.: *Tavole parolibere e tipografia futurista*. Catalogo della Mostra a cura di Luciano Caruso, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, 1997.
- MARINETTI, F. T.: "L'immaginazione senza fili e le parole in libertà - manifesto futurista, Milano, 11 maggio 1913", aparecido en: CARUSO, L.; RABITTI, C.: *Tavole parolibere e tipografia futurista*. Catalogo della Mostra a cura di Luciano Caruso, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, 1997.
- MARINETTI, F.T.: "Futurismo e Fascismo", en: MARINETTI, F.T.: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2005.
- MARINETTI, F.T.: "Manifesto del partito futurista italiano", en: MARINETTI, F.T.: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2005.
- MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969.
- MARÍ, A.: "Giorgio Morandi", en: VV.AA.: *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*. Fundación cultural Mapfre vida, Madrid, 1998.
- MARRAMAO, G.: *Minima temporalia*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.
- MARTIN, S.: *Futurismo*. Taschen GmgH, Colonia, 2005.
- MARTÍN CASALDERREY, F.: *La burla de los sentidos. El arte visto con ojos matemáticos*. RBA Contenidos editoriales y audiovisuales, Villatuerta (Navarra), 2011.

- MARTÍN MARTÍN, F.: *El Pabellón español de la República en la Exposición Internacional de París de 1937*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982.
- MARTÍNEZ, R.; CUAUHTÉMOC, M.: *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*. Turner, Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003.
- MARX, K.: *La ideología alemana*. Barcelona, Grijalbo, 1976.
- MARX, K.: *El Capital. (Resumido por Gabriel Deville)*. Los libros de la Frontera. Sant Cugat del Vallès (Barcelona), 2007.
- MAS TORRES, S.: *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003.
- MASCHERPA, G.: *Severini e il mosaico*. Angelo Longo Editore, Ravenna, 1985.
- MÁSMELA, C.: *Martin Heidegger. El tiempo del ser*. Editorial Trotta, Madrid, 2000.
- MATTIOLI ROSSI, L.: "Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità nello spazio", en: VV.AA.: *Boccioni. Pittore scultore futurista*. Catálogo de la exposición celebrada en Milán, en el Palazzo Reale, entre el 6 de octubre de 2006 y el 7 de enero de 2007. Skira editore, Milano, 2006.
- MAUPASSANT, G.: *El horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- MÉNDEZ BAIGES, M. T.: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. Ediciones Sin Nombre, México D.F., 2001.
- MENEGUZZO, M.: "Il tempo di Boccioni: le vicende del futurismo nel panorama artistico italiano", en: VV.AA.: *Umberto Boccioni. Disegni 1907-1915*. Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1990.
- MEURIS, J.: *René Magritte*. Taschen, Köln, 1997.
- MILLER, A. I.: *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Tusquets Editores, Barcelona, 2007.
- MILLER, H.: *Trópico de Capricornio*. Unidad Editorial, Madrid, 1999.
- MINK, J.: *Duchamp*. Editorial Taschen, Colonia, 2002.

- MOLINUEVO, J. L.: *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
- MORGAN, R.C.: *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires y Robert C. Morgan, Buenos Aires, 2000.
- MOSSE, G. L.: "Futurismo e cultura politica in Europa: una prospettiva globale", en: VV.AA.: *Futurismo, cultura e politica*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988.
- MUDROVIC, M. I.: *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- MUGUERZA, J.: *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006.
- MUÑOZ, J. L.: *Riemann. Una nueva visión de la geometría*. NIVOLA libros y ediciones, Tres Cantos, 2006.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, G.: "El tiempo en San Agustín". Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, núm. 7, Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1989.
- NAKOV, A.: "La Revelación elemental", en: VV.AA.: *Dadá y constructivismo*. Catálogo de la Exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.
- NANCY, J.-L.: *El intruso*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.
- NANCY, J.-L.: *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.
- NANCY, J.-L.: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Editorial Trotta, Madrid, 2006.
- NEWTON, I.: *Principios matemáticos de la filosofía natural*. (Trad. De Antonio Escotado). Editora Nacional, Madrid, 1982. Citado en: MARRAMAO, G.: *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2008.
- NEYRAT, F.: "Geopolítica del capitalismo", en: VV.AA.: *Pensar desde la izquierda*. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis. Errata naturae editores, Madrid, 2012.
- NEYRAT, F.: "Violencia y globalización. A la sombra de las minorías sediciosas", en: VV.AA.: *Pensar desde la izquierda*. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis. Errata naturae editores, Madrid, 2012.
- NIETZSCHE, F.: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos, Madrid, 1990.

- NIETZSCHE, F.: *La voluntad de poder*. Editorial Edaf, Madrid, 2000.
- NIETZSCHE, F.: *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Editorial EDAF, Madrid, 2000.
- NIETZSCHE, F.: *La gaya ciencia*. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- NIETZSCHE, F.: *Los filósofos preplatónicos*. Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- NIETZSCHE, F.: *El anticristo*. Alianza Aditorial, Madrid, 2006.
- NIETZSCHE, F.: *El ocaso de los ídolos*. Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- CAMPO, E., PERÁN, M.: *Teoría del Arte*. Editorial Icaria, Barcelona, 1993.
- OÑATE, T.: *El retorno griego de lo divino en la postmodernidad*. Alderabán Ediciones, Madrid, 2000.
- OÑATE Y ZUBÍA, T.: *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*. Editorial Dykinson, Madrid, 2001.
- OÑATE Y ZUBÍA, T., con la colaboración de GARCÍA SANTOS, C.: *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Editorial Dykinson, Madrid, 2004.
- OSBORNE, P.: *Arte conceptual*. Phaidon Press Limited, London, 2006.
- OSBORNE, P.: "Recepción distraída. Tiempo, arte y tecnología", en: OSBORNE, P.: *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia, 2010.
- OVIDIO: *Metamorfosis*. Alianza editorial, Madrid, 2001.
- PACINI, P.: *Gino Severini*. Edizioni Galleria d'arte Moderna Farsetti s.n.c. Parto, Firenze, 1982.
- PALAZZESCHI, A.: "Il controdolore. Manifesto futurista", en: VV.AA. (a cura de Luciano Caruso): *Manifesti futuristi*. Spes-Salimbeni, Firenze, 1980.
- PALACIOS, L.: "Arte y migraña", en: *Acta Neurol Colomb*, Vol. 24 No 3 Suplemento (3:1), septiembre de 2008. El artículo puede consultarse en la siguiente dirección web: [http://www.acnweb.org/acta/2008\\_24\\_S3\\_72.pdf](http://www.acnweb.org/acta/2008_24_S3_72.pdf).

- PALOMARES, J. L.: "La génesis del pensamiento radical en William Blake", en: BLAKE, W.: *El matrimonio del cielo y del infierno*. Ediciones Hiperión, Madrid, 2001.
- PANOFSKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999.
- PARDO, J. L.: "La risa del tiempo", en: *Babelia, El País*, sábado 10 de marzo de 2007.
- PASQUALI, M.: *Morandi. Riflessioni sull'opera*. Galleria Braga, Piacenza, 1991.
- PAZ, O.: *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza editorial, Madrid, 2003.
- PEREC, G.: *Un hombre que duerme*. Editorial Impedimenta, Madrid, 2009.
- PERNIOLA, M.: "Philosophy and Italian Painting between the wars", en: VV.AA.: *Italian Art. 1900-1945*. Bompiani, Milano, 1989.
- PEROCCO, G.: "Validità della pittura metafisica di de Chirico nel decenio 1920-1930", en: VV.AA.: *De Chirico. Gli anni Venti*. Catálogo de la exposición celebrada en Verona, en la Galleria d'arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, entre el 14 de diciembre de 1986 y el 31 de Enero de 1987. Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986.
- PETRINI, A.: "Noi futuristi. I testi", en: VV.AA.: *Edizione Elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del Futurismo*. Edizioni de Luca, Roma, 1995.
- PICA, A.: "Boccioni Scultore Futurista", en: VV.AA. (A cura di Luigi Tallarico): *Boccioni. Cento anni*. Giovanni Volpe Editore, Roma, 1982.
- PÍNDARO: *Obra completa*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988.
- PINKARD, T.: *Hegel*. Acento Editorial, Madrid, 2001.
- PINOTTINI, M.: *L'estetica del futurismo. Revisioni storiografiche*. Bulzoni Editore, Roma, 1979.
- PINTOR-RAMOS, A.: *Historia de la filosofía contemporánea*. B.A.C., Madrid, 2002.
- PISCOPO, U.: *Questioni e aspetti del futurismo. Con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*. Libreria Editrice Ferraro, Napoli, 1976.
- PISCOPO, U.: "Simultaneità", en: VV.AA. (A cura di Ezio Godoli): *Dizionario del futurismo*. Mart, Vallecchi - Firenze, 2011.

- PLATÓN: *Ión. Timeo. Critias*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- POLI, F.: "Giorgio de Chirico: tra avanguardia e inattualità. Settant'anni di ricerca metafisica", en: VV.AA.: *Giorgio de Chirico. 1888-1978*. Edizioni Città di Cherasco, Fossano, 2000.
- PONTIGGIA, E.: "Umberto Boccioni: il dinamismo, la plasticità", en: VV.AA.: *Umberto Boccioni. Disegni 1907-1915*. Nueve edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1990.
- PONTIGGIA, E.: "Alle origini del Novecento italiano (1919-1923)", en: VV.AA. (A cura di Elena Pontiggia): *Il Novecento italiano*. Abscondita, Milano, 2003.
- PRAZ, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus ediciones, Madrid, 1981.
- PROUST, M.: *Por el camino de Swann*. Narrativa actual. Clásicos del siglo XX, RBA Editores, Barcelona, 1995.
- PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. CENDEAC, Murcia, 2005.
- PURINI, F.: "Retratos de ciudades", en: VV.AA.: *El siglo de GIORGIO DE CHIRICO. Metafísica y arquitectura*. Catálogo de la exposición en el Institut Valencià d'Art Modern, entre el 18 de diciembre de 2007 y el 17 de febrero de 2008, Skira Editore, Milano, 2007.
- QUAGLINO, P.: "La poetica del "dinamismo plástico"", en: VV.AA.: *Boccioni a Milano*. Nueve edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1982.
- QUEVEDO, F.: *Antología poética*. RBA Editores, Barcelona, 1994.
- RAGGHIANI, C. L.: *Il caso de Chirico*. Critica d'arte, Firenze, 1979.
- RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, Madrid, 2000.
- RAMÍREZ, J. A.: "El arte en España: tres escenarios del 2003", en: RAMÍREZ, J. A.; CARRILLO, J. (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004.
- RAMÍREZ, J.A.; DADDA, R.: *Duchamp*. Unidad Editorial, Fuenlabrada, 2006.
- RECUPERO, J.: "Poetica del futurismo", en: VV.AA.: *Il Futurismo*. De Luca Editore, Roma, 1959.
- REGUERA, I.: *Ludwig Wittgenstein*. Editorial EDAF, Madrid, 2002.

- REIK, T. *Der überraschte Psychologe*, Leiden, 1935. Citado en: BENJAMIN, W.: *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en: *Obras completas I*, 2, Abada, Madrid, 2008.
- RENDUELES, C; USERO, A: *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.
- RIAL UNGARO, S.: *Paul Virilio y los límites de la velocidad*. Campo de Ideas, Móstoles (Madrid), 2003.
- RICCIONI, I.: *Futurismo, logica del posmoderno*. Editrice La Mandragora, Imola, 2003.
- RIMBAUD, A.: *Poesía completa*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.
- RODIN, A.: *L'arte*. Luigi Reverdito Editore, Trento, 1988.
- RODRÍGUEZ ARAMAYO, R.: "Estudio preliminar. El "utopismo ucrónico" de la reflexión kantiana sobre la historia", en: KANT, I.: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*. Editorial Tecnos, Madrid, 1994.
- ROMÁN, M. T.: *Sabidurías orientales de la antigüedad*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- ROMANI, B.: *Dal Simbolismo al Futurismo*. Edizioni Remo Sandron, Firenze, 1969.
- RONDOLINO, G.: "Futurismo e simultaneità cinematografica", en: VV.AA.: *Simultanéisme. Simultaneità*. Bulzoni Editore, Roma / Nizet París, 1987.
- ROOB, A.: *El museo hermético. Alquimia y mística*. Taschen GmbH, Köln, 2001.
- RORTY, R.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.
- RORTY, R.: *Filosofía y futuro*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.
- RORTY, R.; VATTIMO, G.: *El futuro de la religión. Solidaridad, caridad, ironía*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.
- RORTY, R.: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.
- ROSS, A.: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 2009.
- RULFO, J.: *Pedro Páramo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004.



- RUSSOLO, L.: *L'Arte dei Rumori - Manifesto futurista*. Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 marzo de 1913.
- RUSSOLO, L.: *El arte de los ruidos*. Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 1998.
- SÁBATO, E.: *Antes del fin*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1999.
- SÁBATO, E.: *La resistencia*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 2003.
- SAFRANSKI, R.: *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets Editores, Barcelona, 1997.
- SALARIS, C.: *Marinetti. Arte e vita futurista*. Editori Riuniti, Roma, 1997.
- SALARIS, C.: *Storia del Futurismo*. Editori Riuniti, Roma, 1 edición, 1985.
- SALARIS, C.: "La revolución de la palabra", en: VV.AA.: *F. T. Marinetti. Arte-viva*. Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 2000.
- SAN AGUSTÍN: *Las confesiones*. Ediciones Akal, Madrid, 1986.
- SAN AGUSTÍN; SAN POSIDIO: *La ciudad de Dios. Vida de San Agustín*. BAC, Madrid, 2009.
- SAN MARTÍN, F.J.: "Del flujo a la materialización. Actitudes comportamentales y construcción en las primeras vanguardias", en: VV.AA.: *Actas del Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Junta de Extremadura, Universidad de Extremadura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, Mérida, 2001.
- SAN MARTÍN, F.J.: *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, M.: "Los límites de la instalación: una perspectiva desde el paradigma de la complejidad", en: RAMÍREZ, J.A., CARRILLO, J., (eds): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ MECA, D.: *Teoría de Conocimiento*. Editorial Dykinson, Madrid, 2001.
- SANCHEZ MECA, D.: *La historia de la filosofía como hermenéutica*. Uned, Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ MECA, D.: *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Editorial Tecnos, Madrid, 2006.

- SANGUINETTI, E.: "La guerra futurista", en: VV.AA. (A cura di Gino di Maggio, Daniele Lombardi e Achille Bonito Oliva): *Ritratto di Marinetti*. Fondazione Mudima, Milano, 2009.
- SANTOS GUERRERO, J.: *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.
- SAUVAGNARGUES, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.
- SAVATER, F.: *Invitación a la ética*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- SAVINIO, A.: "Primi saggi di filosofia delle arti (Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare" en: VV.AA. *Revista Valori Plastici*. Anno II - Roma N. V-VI, Maggio-Giugno 1920.
- SCHIAFFINI, I.: "Sulla teoria della simultaneità nella pittura futurista", en: VV.AA.: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...* Edizioni Gabriele Mazzota, Milano, 2001.
- SCHIEBLER, R.: "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività", en: VV.AA.: *METAFISICA, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, N° 1-2, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2002.
- SCARPA, T.: "The song of a dream", en: VV.AA.: *Metaphysica*. Mondadori Electa, Milan, 2003.
- SCHIEBLER, R.: "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività", en: VV.AA. *METAFISICA, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. N° 1-2, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2002.
- SCHIMMEL, P.: "Pon atención", en: VV.AA.: *Bruce Nauman*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 30 de noviembre de 1993 y el 21 de febrero de 1994, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.
- SCHMIED, W.: *Giorgio de Chirico*. Edizioni dell'ente Manifestazioni Milanesi, Milano, 1970.
- SCHMIED, W.: "La pittura metafisica e il suo influsso sulla nuova oggettività in Germania", en: VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti, Ester Coen, con la collaborazione di Anna Orsini Baroni. Neri Pozza Editore, Venezia, 1979.
- SCHOENTJES, P.: *La poética de la ironía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

- SCHONBERG, H. C.: *Los grandes compositores. (II) De Johann Strauss a los minimalistas*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2004.
- SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Círculo de Lectores, Madrid, 2003.
- SCHWARZ., A.: *The complete works of Marcel Duchamp*. Delano Greenidge editions, New York, 2000.
- SCHWITTERS, K.: "Concepto de "Merz" (1921 y 1923)", citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Editorial Istmo, Madrid, 1999.
- SCHWITTERS, K.: *Poesía Fonética. Kurt Schwitters*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2001.
- SEGATO, G.: "Balla futurista", en: VV.AA.: *Giacomo Balla*. Edizioni BS imagine, Roma, 1983.
- SIMMEL, G.: *Cultura líquida y dinero. Fragmentos simmelianos de la modernidad*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2010.
- SLOTERDIJK, P.: *El árbol mágico*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1986.
- SLOTERDIJK, P.: *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Oliveira*. Pre-Textos, Valencia, 2003.
- SLOTERDIJK, P.: *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- SLOTERDIJK, P.: *Si Europa despierta. Reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política*. Pre-Textos, Valencia, 2004.
- SLOTERDIJK, P.: *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Pre-Textos, Valencia, 2005.
- SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006.
- SLOTERDIJK, P.: *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006.
- SLOTERDIJK, P.: *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Pre-Textos, Valencia, 2006.
- SLOTERDIJK, P.: *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007.
- SLOTERDIJK, P.: *Extrañamiento del mundo*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008.

- SLOTERDIJK, P.: *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Ediciones Siruela, Madrid, 2009.
- SLOTERDIJK, P.: *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*. Ediciones Siruela, Madrid, 2010.
- SLOTERDIJK, P.: *Temperamentos filosóficos. De Platón a Foucault*. Ediciones Siruela, Madrid, 2010.
- SLOTERDIJK, P.: *Has de cambiar tu vida*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2012.
- SOFFICI, A.: *Primi principi di un'estetica futurista*. Vallecchi, Firenze, 1920.
- SOLMI, F.: "Una metafísica del cotidiano", en: VV.AA. (a cura di Renato Barilli e Franco Solmi): *La Metafísica. Gli Anni Venti. Volume Primo. Pittura e Scultura*. Edizioni d'arte, Bologna, 1980.
- SOUGEZ, M.-L.: *Historia de la fotografía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004.
- SPARTÀ, S.: "Boccioni e il pensiero critico", en: VV.AA. (A cura di Luigi Tallarico): *Boccioni. Cento anni*. Giovanni Volpe Editore, Roma, 1982.
- STERNE, L.: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2005.
- SVENDSEN, L.: *Filosofía del tedio*. Tusquets Editores, Barcelona, 2006.
- TALLARICO, L.: *Boccioni, dal Meridione all'Europa*. Casa Editrice Belriguardo di Ferrara, 2003.
- TALLARICO, L.: "Boccioni e l'ideología política del futurismo", en: VV.AA. (A cura di Luigi Tallarico): *Boccioni. Cento anni*. Giovanni Volpe Editore, Roma, 1982.
- TAM, L.: *Dizionario spagnolo-italiano. Dictionario italiano-español*. Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2000.
- TAYLOR, B.: *Arte hoy*. Ediciones Akal, Madrid, 2000.
- TAYLOR, J. C.: *Futurism*. The Museum of Modern Art, New York, 1961.
- TOMKINS, C.: *Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.
- TORRE, G.: "Boccioni Pittore Futurista", en: VV.AA. (A cura di Luigi Tallarico): *Boccioni. Cento anni*. Giovanni Volpe Editore, Roma, 1982.
- TRIONE, V.: "El Novecento de Giorgio de Chirico" VV.AA.: *El siglo de GIORGIO DE CHIRICO. Metafísica y arquitectura*.

Catálogo de la exposición en el Institut Valencià d'Art Modern, entre el 18 de diciembre de 2007 al 17 de febrero de 2008, Skira Editore, Milano, 2007.

- TZARA, T.: *Siete manifiestos Dadá*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999.
- URSINO, M: "I bagni misteriosi", en: CALVESI, M; URSINO, M.: *De Chirico. La nuova Metafisica*. Edizioni di Luca, Roma, 1995.
- VARGAS LLOSA, M.: "El santuario del mal", en: FAULKNER, W.: *Santuario*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.
- VATTIMO, G.; ROVATI, P. A.: *Il pensiero debole*. Feltrinelli, Milano, 1986.
- VATTIMO, G.: *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Ediciones Península, Barcelona, 1986.
- VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.
- VATTIMO, G.: *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.
- VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.
- VATTIMO, G.: *Heidegger*. Bari, Editori Laterza, 2002.
- VATTIMO, G.: *Introducción a Heidegger*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.
- VATTIMO, G.: *La sociedad transparente*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- VATTIMO, G.; ROVATTI, P.A.: *El pensamiento débil*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.
- VEGA, L.: "Introducción general", en: EUCLIDES: *Elementos. Libros I-IV*. Editorial Gredos, Madrid, 1991.
- VENTURI, L.: *Gino Severini*. De Luca Editore, Roma, 1961.
- VERDONE, M.: *Cinema e letteratura del futurismo*. Edizioni di bianco e nero, Roma, 1968.
- VERDONE, M.: *Teatro del tempo futurista*. Lerici Editore, Roma, 1969.
- VIDARTE, P.: *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*. Tiranch Lo Blanch, Valencia, 2006.

- VILA LORENZO, L.: "Mañana, una exposición en torno a la espera, hoy", en: : VV.AA.: *Mañana. Prácticas urgentes del arte actual*. Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2013.
- VILAR, G.: *La razón insatisfecha*. Editorial Crítica, Barcelona, 1999.
- VIRILIO, P.: *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1988.
- VIRILIO, P.: *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1996.
- VIRILIO, P.: *El ciber mundo, la política de lo peor*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2005.
- VIRILIO, P.: *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006.
- VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- VOLTAIRE: *Novelas y cuentos*. Planeta, Barcelona, 2000. Citado en: LÖWITH, KARL: *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Katz Editores, Buenos Aires, 2007.
- VV.AA.: *Il mondo di Escher*. Aldo Garzanti Editore, Italia, 1978.
- VV.AA.: *La pittura metafisica*. Mostra a cura di Giuliano Briganti, Ester Coen, con la collaborazione di Anna Orsini Baroni. Neri Pozza Editore, Venezia, 1979.
- VV.AA.: "Introduzione al catalogo della Esposizione di Pittura Futurista di "Lacerba", Firenze, novembre 1913 - gennaio 1914", en: CRISPOLTI, E. (a cura di): *Ricostruzione futurista dell'universo*. Museo Civico di Torino, Torino, 1980.
- VV.AA.: *Kurt Schwitters*. Catálogo de la Exposición celebrada en la Fundación Juan March, Madrid, 1982.
- VV.AA.: *De Chirico. Gli anni Venti*. Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986.
- VV.AA.: *De Chirico*. Electa, Milán, 1988.
- VV.AA.: *Dadá y constructivismo*. Catálogo de la Exposición en Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.
- VV.AA.: *Giorgio Morandi*. Electa, Milano, 1989.
- VV.AA.: *Andy Warhol*. Sala de exposiciones Rekalde, Bilbao, 1994.

- VV.AA.: *Boccioni. 1912. Materia.* (Catálogo de la exposición celebrada en Milán, del 2 de abril de 1995 al 28 de mayo de 1995, en la Fondazione Antonio Mazzotta. Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1995.
- VV.AA.: *Giacomo Balla. 1895-1911. Verso il Futurismo.* Catálogo de la exposición en Padova, Palazzo Zabarella, 15 de marzo-28 giugno de 1998. Marsilio Editori, Venecia, 1998.
- VV.AA.: *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Modigliani - Kokoschka - Chagall - Duchamp.* Ediciones Carroggio, Tomo 1, Numancia, Barcelona, 2000.
- VV.AA.: *Jean Arp, Invenció de formes.* Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- VV.AA.: *Catálogo razonado. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "La Caixa". Vol. II. Fundación "La Caixa",* Barcelona, 2002.
- VV.AA.: *Hannah Höch.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.
- VV.AA. (Andoni Alonso y Carmen Galán Eds.): *La tecnociencia y su divulgación: un enfoque transdisciplinar.* Anthropos Editorial, Barcelona, 2004.
- VV.AA.: *Andy Warhol. El ojo mecánico. Antológica de su obra gráfica, documentos y films.* Edizioni Gabrielle Mazzotta, Milano, 2005.
- VV.AA.: *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.* CENDEAC, Murcia, 2008.
- VV.AA.: *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz.* MNCARS / Turner, Madrid, 2009.
- WALDBERG, P.: *Dadá, la función del rechazo. El surrealismo, la búsqueda del punto supremo.* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004.
- WARHOL, A.: *Mi filosofía de A a B y de B a A.* Tusquets Editores, Barcelona, 2006.
- WEBER, M.: *El político y el científico.* Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- WEIL, S.: *La Gravedad y la Gracia.* Caparrós Editores, Madrid, 1994.
- WELLS, H. G.: *La máquina del tiempo.* Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1982.
- WILDE, O.: "El crítico artista", en: WILDE, O.: *Obras completas.* Ediciones Aguilar, Madrid, 1972.

- WITTGENSTEIN, L.: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.
- WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Editorial Tecnos, Madrid, 2002.
- WITTGENSTEIN, L.: *Aforismos. Cultura y valor*. Espasa Calpe, Madrid, 2003.
- WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. Editorial Crítica, Barcelona, 2010.
- WOOLF, V.: *Orlando*. Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- ZANCHETTI, G.: "Avant dada, dada e surrealismo in Francia", en: VV.AA.: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel'900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART*. Skira, MART, Rovereto, 2007.
- ZANKER, P.: "Simulacra", en: VV.AA.: *Metaphysica*. Mondadori Electa, Milan, 2003.
- ZAPPONI, N.: "Futurismo e fascismo", en: VV.AA. (A cura di Renzo de Felice): *Futurismo, Cultura e Politica*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988.
- ZEKI, S.: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. A. Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2005.
- ZOURABICHVILI, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2004.
- ZWEIG, S.: *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*. Acantilado, Barcelona, 2002.
- ZWEIG, S.: *Carta de una desconocida / Leporella*. Diario El País, Madrid, 2003.



## 2.

### WEBGRAFÍA.

- o <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/7931/7631>.
- o <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.
- o [http://www.acnweb.org/acta/2008\\_24\\_s3\\_72.pdf](http://www.acnweb.org/acta/2008_24_s3_72.pdf)
- o <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/06/02/dolor/1117727201.html>.
- o <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/textosonline.asp>
- o [www.kurt-schwitters.org](http://www.kurt-schwitters.org).
- o [www.marcel Duchamp.net/who-is-md01.php#](http://www.marcel Duchamp.net/who-is-md01.php#)
- o [www.santiagosierra.com](http://www.santiagosierra.com).

