

# Las aventuras metafísicas de Hebdómeros

ROSA DE DIEGO,  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

«... chaque chose a deux aspects: l'un banal que nous voyons le plus souvent et que voient les hommes en général, l'autre spectral et métaphysique que ne peuvent voir que de rares individus, dans des moments de clairvoyance et d'abstraction métaphysique...»

G. de Chirico, *Sull'Arte metafisica*.

En abril de 1919 la revista de arte *Valori Plastici*, en su n.º III, publicaba un artículo de Giorgio de Chirico, *Sull'Arte metafisica*, en el que el pintor definía por primera vez los fundamentos y los principios de su estética. Describía la metafísica del arte como el hecho de descubrir el aspecto misterioso de los objetos en principio familiares o cotidianos, algo que hasta ahora había estado con frecuencia relacionado con estados oníricos o incluso con la demencia: sin embargo, el artista afirma que estos momentos de anomalía, si se manifestaban en individuos dotados de talento creador, producían lo que él define como *el arte nuevo*; y así en este sentido considera, por ejemplo, a Julio Verne, *el explorador en zapatillas* que en *La vuelta al mundo en 80 días* consigue describir con perfección la metafísica de una ciudad como Londres, no sólo a través de sus casas o sus calles y sus calles, sino sobre todo en esa siniestralidad de un artardecer dominical o en la melancolía de un individuo que aparece como un fantasma deambulando entre la niebla londinense. En este mismo ensayo Chirico precisaba la naturaleza de este sentimiento estético, relacionando el nacimiento del aspecto metafísico en la realidad familiar con alteraciones de la memoria, rompién-

dose así los lazos de causalidad lógicos. Para ello ofrecía el siguiente ejemplo que transcribimos:

J'entre dans une chambre, je vois un homme assis sur une chaise, je le vois prendre du plafond une cage contenant un canari, j'aperçois sur le mur des tableaux, une bibliothèque pleine de livres; tout cela ne me frappe pas, ne m'étonne pas, puisque le collier des souvenirs qui se rattachent les uns aux autres m'explique la logique de ce que je vois; mais admettons que pendant un moment et pour des raisons inexplicables, indépendantes de ma volonté, le fil du collier se rompe, qui sait comment je verrais l'homme assis, la cage, les tableaux, la bibliothèque?; qui sait quelle stupeur, quelle terreur et peut-être aussi quelle douceur et quelle consolation j'éprouverais en regardant cette scène? (Chirico: 1921).

Chirico relaciona este nuevo sentimiento estético, este arte metafísico, con una alteración psíquica, con la locura, al descubrir el aspecto fantasmagórico, melancólico, terrorífico o siniestro de cosas o situaciones cotidianas, y confirma de este modo el inevitable *extrañamiento*, el alejamiento al que las escenas más próximas pueden estar sometidas, si desaparecen los vínculos que la memoria o la experiencia establecen. No puede ser gratuito si el mismo año, 1919, en el que Chirico reflexiona sobre esta cuestión, es decir, sobre la estética metafísica, también publica Freud en Viena, en la revista *Imago*, un ensayo sobre *Lo siniestro*, donde igualmente se habla de una experiencia subjetiva y psicológica: el filósofo describe un paseo bajo el sol de mediodía por las calles tranquilas de una pequeña ciudad italiana, es decir, se trata de una situación agradable, cuando de repente surge amenazadora y enigmática, extraña. El texto de Freud estudia precisamente el concepto de lo siniestro, para analizar después el cuento de E.T.A. Hoffmann *El arenero*.

La coincidencia de las fechas de publicación, la similitud de los términos empleados y de los conceptos analizados, nos pueden hacer pensar que está surgiendo en Europa una nueva actitud cultural y ontológica, un sentimiento de inquietud que traduciría el miedo del hombre moderno que no siente ya que el mundo en el que vive es familiar y reconocible, sino que se ha vuelto de alguna forma extraño y a la vez inquietante.

A continuación vamos a analizar con Freud el campo semántico de *lo siniestro*, y nos referiremos por supuesto al magnífico ensayo de Eugenio Trías (1982); a continuación comprobaremos si el imaginario chiriquiano, a través de su novela *Hebdómeros*, constituye una ejemplificación de lo siniestro, proporcionando situaciones o episodios claramente definibles como tales.

*Siniestro* (del latín *sinister-tri*) aparece ya en el *cid* no sólo con su sentido material de izquierdo, es decir, de opuesto a derecho, sino también con una referencia al agüero: *a la exida de Bivar evieron la corneja diestra, e entrando a Burgos oviéronla siniestra* (cit. por Corominas). En castellano el término *siniestro* tiene cinco acepciones que pasamos a enumerar:

- 1.- Adj. Aplícase a la parte o sitio que está a la mano izquierda.
- 2.- Fig. Avieso y malintencionado.
- 3.- Fig. Infeliz, funesto o aciago. - Causante o acompañado de desgracias.
- 4.- M. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. - Malos instintos.
- 5.- Avería grave, destrucción fortuita o pérdida importante que sufren las personas o la propiedad, especialmente por muerte, incendio o naufragio.<sup>1</sup>

Podemos sin lugar a dudas afirmar, no sólo con Freud sino también con Trías, que el término español *siniestro* posee un contenido semántico escaso con respecto al del alemán *Unheimlich* y por ello vamos a apoyarnos en el ensayo freudiano para definir correctamente el concepto de *lo siniestro*, que a partir de ahora citaremos en cursiva para insistir en la pobreza semántica de la palabra española.

Freud define *lo siniestro*, *Unheimlich*, como *aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás* (Freud, 1975: 12). Por lo tanto se trata en definitiva de comprobar cómo, en qué condiciones o por qué las situaciones u objetos familiares pueden volverse *siniestros*, negativos. En alemán *Unheimlich* es el antónimo de *Heimlich*, es decir, *lo siniestro* se opone a lo familiar, a lo íntimo, de lo cual podemos deducir con Freud que *lo siniestro* horroriza precisamente por ser insólito y desconocido. Sin embargo no es cierto que todo lo que es insólito o desconocido sea *siniestro*; para escapar de esta encrucijada Freud va a analizar el campo semántico de la palabra *Heimlich*, cuya raíz, *Heim*, significa precisamente *casa, hogar*. De esta forma Freud se da cuenta de la curiosa evolución sufrida por este término, ya que de significar inicialmente lo íntimo, lo confortable o lo tranquilo, termina por aludir también a lo contrario, es decir, a lo oculto, lo angustioso, todo aquello que es objeto de una inquietante extrañeza. Por lo tanto, concluye Freud, una de las significaciones de *Heimlich* coincide con el sentido de su antónimo; además la definición de

---

<sup>1</sup> Todos los diccionarios consultados coinciden en estas definiciones: *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, de MARÍA MOLINER, de JULIO CASARES y los *Diccionarios Enciclopédicos* Espasa y Santillana.

*Unheimlich* que da Schelling insiste en esta línea: *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. En definitiva todo objeto que deja de reconocerse, disolviéndose la complicidad entre el objeto y su significado, se convierte en algo siniestro, extraño, inquietante, que provoca estupor y deja de representar algo previamente pactado.

A continuación, y una vez analizado el cuento de *El arenero*, Freud estudia las situaciones que pueden ser consideradas *siniestras* y que pasamos a enumerar:

- La duda de que un ser aparentemente animado no esté en efecto vivo, y a la inversa, de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado: figuras de cera, muñecas, autómatas...

- La mutilación de algunos órganos, sobre todo de los que poseen una especial importancia como los ojos. Tal y como demuestra Freud estas imágenes están estrechamente relacionadas con la angustia de la castración. En general, los miembros del cuerpo separados del todo son considerados *siniestros*.

- El tema del doble, del otro yo, en todas sus variantes, telepatía, desdoblamiento del yo, sustitución del yo, constante retorno de lo semejante, repetición de lo mismo en diferentes situaciones, la casualidad, la fatalidad, el *déjà vu*.

- Individuos o situaciones que provocan mala suerte (pensemos en el *gafe*, el *mal de ojo*, las supersticiones, las premoniciones o los presentimientos).

- En general todo lo relacionado con la muerte y con los cadáveres, con los espectros y fantasmas, con la oscuridad y lo espeluznante, todo ello muy próximo a veces con las angustias infantiles.

Freud afirma que en definitiva se produce una situación *siniestra* cuando *se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente* (Freud, 1975: 30). Consiste en enseñar lo insólito, lo que suele ser extraño e irreal, provocando así una sorpresa, una duda e incertidumbre angustiosa en

su espectador. Lo *siniestro* está por lo tanto emparentado con el miedo y con la angustia, con la soledad.

Freud concluye el ensayo con la siguiente formulación del concepto: *lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación* (Freud, 1975: 33), por lo tanto se trata de reanimar fantasías o deseos censurados de alguna manera por la sociedad o la tradición cultural, pero que inicialmente han sido familiares o íntimos. Para concluir y resumiendo tomamos la espléndida y concisa definición con la que recapitula Eugenio Trías su análisis: *lo fantástico encarnado, tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro* (Trías, 1982-88: 36).

Freud analiza en un capítulo especial lo *siniestro* en la ficción, ya que *mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real* (Freud, 1975: 33). El artista puede apartarse abiertamente del mundo real, admitiendo entonces como evidentes situaciones sobrenaturales y evitando así su valor *siniestro*, o puede situarse aparentemente en el espacio de la realidad cotidiana y entonces todo lo que es *siniestro* en la vida real lo será también en la ficción. En este caso el creador puede acentuar lo *siniestro* mucho más que en la realidad, es decir, puede crear nuevas situaciones claramente *siniestras* y que no habíamos tenido en cuenta hasta ahora.

Una vez definida la categoría de lo *siniestro*, vamos a comprobar cómo Chirico afronta la radical extrañeza de lo real frente a su posible representación, es decir, cómo se refiere a situaciones que aparecen *descontextualizadas*, extrañas, a punto de ser rechazadas incluso, y que ya desde ahora vamos a considerar como *siniestras*. Si recordamos toda la serie de maniqués, de androides, de estatuas y de gladiadores que pueblan los cuadros del pintor, es evidente que su ambigüedad nos deja con la duda de si se trata de seres en apariencia animados pero sin vida real, o si son seres aparentemente inertes pero de alguna forma animados<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Así ya en 1916 *Las musas inquietantes* provocaban una desviación de sentido, un sentimiento próximo a lo *siniestro*: una plaza que, por el castillo que se veía al fondo, podía ser Ferrara; dos chimeneas de fábrica podían orientarnos en cuanto a la fecha: hay una localización *real* espacio-temporal. Sin embargo, en el centro de la plaza, dos esfinges inmóviles y amenazantes, sustituyendo al hombre, rompen el carácter familiar del cuadro y lo transforman en fantástico.

Depuis longtemps nous sommes habitués à voir les statues dans les musées... Pour trouver des aspects plus nouveaux et plus mystérieux, nous devons avoir recours à de nouvelles combinaisons. Par exemple, la statue dans une chambre, seule ou en compagnie de personnes vivantes, pourrait nous donner une émotion nouvelle, surtout si on a la précaution de faire que ses pieds, au lieu de poser sur un socle, posent directement sur le plancher. Qu'on pense aussi à l'impression produite par une statue assise dans un vrai fauteuil ou s'appuyant à une vraie fenêtre (Chirico, 1927).

G. de Chirico escribe y publica *Hebdómeros* originalmente en Francés en 1929. El pintor metafísico ya había escrito varios textos cortos y poemas entre 1911 y 1917, tal y como nos confirma André Breton en su novela autobiográfica *Nadja*:

Sans lui [Chirico], que dis-je, malgré lui, au seul moyen de ses toiles d'alors et d'un cahier manuscrit que j'ai entre les mains, il ne saurait être question de reconstituer qu'imparfaitement l'univers qui fut le sien (Breton, 1988: 649)<sup>3</sup>.

Dentro de la bibliografía de Chirico tenemos que incluir además otros cinco textos, aparentemente sin acabar, como si fueran fragmentos de una obra en redacción: *Le fils de l'ingénieur* y *Le survivant de Navarin* (George, 1928: XXVII-XXXIX), y además otros tres textos relacionados con una hipotética novela sin concluir y cuyo personaje principal sería Monsieur Dudron.

Por lo tanto *Hebdómeros* es, en teoría, el único libro acabado y publicado como tal, entre varios intentos de escritura por parte del pintor. Sin embargo, y paradójicamente, el libro se inicia de forma enigmática, no como una primera página convencional, sino como si pretendiera ser la continuación de algo anterior: empieza con una línea entera de puntos suspensivos y un ... *Et alors commença la visite de cet étrange immeuble situé dans une rue sévère, mais distinguée et sans tristesse* (Chirico, 1964: 5). Se trata de una visita y de un edificio que sirven como referentes aparentemente realistas, pero de los que poco más vamos a conocer. De la misma manera otros referentes irán apareciendo de forma aislada y original a lo largo del texto: un hotel, un palacio, villas, siempre con una arquitectura interior complicada, enigmática, como si los objetos, hasta ahora insignificantes y normales, surgieran de repente misteriosos y excepcionales:

<sup>3</sup> Tal y como afirma JOSÉ PIERRE en la p. 1525, nota 4, de esta edición, los primeros textos escritos directamente en francés por CHIRICO entre los años 1911 y 1917 fueron repartidos por el pintor entre ÉLUARD, PAULHAN y BRETON. Los textos que figuraban en los archivos de PAULHAN son conocidos; los que poseía ÉLUARD fueron reunidos en un volumen por él mismo y luego fueron a las manos de PICASSO. Los de BRETON siguen sin ser encontrados.

Ainsi surgissaient au milieu des chambres et des salons des échafaudages curieux, sévères et amusants à la fois; joie et réjouissance des hôtes et des enfants. Constructions qui prenaient la forme des montagnes... Les chambres qui les abritaient étaient comme ces îles qui se trouvent en dehors des grandes lignes de navigation... (Chirico, 1964: 44-45).

En realidad el texto de *Hebdómeros* no es sino una yuxtaposición ilógica de episodios aparentemente sin conexión alguna, pero que se han encadenado con una gran espontaneidad, sin adaptaciones forzadas y sin artificios creadores, como si todo fuera el producto de un sueño, de una imaginación o de los recuerdos acumulados en la memoria. El único punto de unión de todos los episodios que componen el texto es precisamente el punto de vista del personaje de Hebdómeros, el movimiento interno de sus pensamientos y sentimientos, que nos conduce, al igual que un auténtico guía, que un mediador, a través de esa aventura, verdadero recorrido iniciático, lleno de dédalos y de dificultades para el lector, que es el libro: *Hebdómeros réfléchit sur la difficulté qu'il y a à se faire comprendre quand on commence à évoluer à une certaine altitude ou profondeur* (Chirico, 1964: 5).

Las ideas y los fragmentos se suceden con la torpeza de la espontaneidad, a través de metáforas que hacen saltar de un significado a otro, de juegos de comparaciones o de oposiciones que justifican los desplazamientos narrativos, de asociaciones que hacen que el texto se deslice, siempre de forma discontinua.

Par ici c'était le buffet, la théière d'argent et la crainte des grands cafards noirs au fond des pots vides. Hebdómeros n'avait jamais pensé à rapprocher dans son imagination l'idée des cafards de celle des poissons, mais les deux mots *grand* et *noir* lui rappellèrent toute cette scène poignante, mi-homérique, mi-byronienne entrevue une fois vers le soir sur les bords rocaillieux d'une île aride (Chirico, 1964: 11).

Las diferentes secuencias se van así trabando<sup>4</sup>, y en definitiva transcribe la propia dinámica interna del inconsciente, de la memoria involuntaria, siempre arbitraria y sin conexión alguna con la lógica de la vida cotidiana; aquí se franquean los límites de lo humano, de ese sentido común, y la dinámica del texto está claramente cercana al mundo imaginario de los niños o incluso de los locos.

---

<sup>4</sup> Resulta llamativo en este sentido cómo una metáfora, *la mer des champs*, provoca la presencia de una nave: *la mer des champs et des prairies; ... Mais derrière les vagues polychromes de cette mer fleurie par le rouge coquelicot et le timide bleu, le navire disparaît lentement...* (CHIRICO, 1964: 73).

Tipográficamente hablando casi no hay indicios de las diferentes distorsiones o de la fragmentación temática, muchas veces ni siquiera la puntuación sirve como marco referente, apareciendo, por ejemplo, en un mismo y prolongado párrafo diferentes secuencias, a la manera del *collage*. La ausencia de capítulos y ese inicio que parece que prosigue algo, otro inicio que desconocemos, dan una impresión de movimiento incesante en la actividad narrativa de Hebdómeros provocada por la necesidad interna de recordar y de reflexionar sobre la vida y sobre los hombres. El texto se autodefine en varias ocasiones como un viaje, como una huida<sup>5</sup> que, si no sabemos muy bien el momento y la forma de su inicio, sí conocemos su final: termina cuando acaba el libro, con ese punto final colocado por el autor y acompañado de un lugar y una fecha. El libro, definido como una escapada, con una estructura interna cercana al viaje episódico, acaba efectivamente con la apoteosis del héroe: Hebdómeros deja de pensar y se abandona en un éxtasis final. El tema de la huida, del desplazamiento, en función siempre del espectáculo del mundo, controla el propio desarrollo de los diferentes episodios: se trata como vemos de un viaje supremo provocado por un sentimiento de repugnancia y de aburrimiento ante el resto de los hombres:

C'est curieux, se répétait Hebdomeros à lui-même, moi, l'idée que quelque chose ait échappé à ma compréhension m'empêcherait de dormir, tandis que les gens en général peuvent voir, entendre ou lire des choses pour eux complètement obscures sans se troubler (Chirico, 1964: 6).

La huida aparece por lo tanto valorada positivamente, y además se trata de una especie de llamada del destino, de un deber heroico. Y Hebdómeros, arquetipo del héroe del siglo xx, al igual que Homero, efectúa su periplo heroico, su viaje iniciático en barco alrededor de su habitación, al igual que ya lo hicieran Sterne y Xavier de Maistre<sup>6</sup>: ... *Hebdomeros devait fuir. Il fit en barque le tour de sa chambre...* (Chirico, 1964: 44).

El texto sólo adquiere coherencia, una cierta lógica, cuando se comprende como el producto de la intervención de un yo todopoderoso y omnipresente que proyecta su estética metafísica, aunque en algunas ocasiones el resultado sea lo indecible, lo inaudito o lo insólito. Se trata de sugerir mediante una encadenación simbólica que existe un mundo alegórico, desconocido, el

<sup>5</sup> *Hebdómeros devait fuir* (CHIRICO, 1964: 44). En la misma línea, consultar también las pp. 6 y 36.

<sup>6</sup> STERNE escribió el *Viaje sentimental por Francia e Italia* y XAVIER DE MAISTRE el *Voyage autour de ma chambre*.



mundo del más allá, en el que los objetos y las situaciones familiares para nuestra sensibilidad han sufrido una especie de transformación imperceptible y misteriosa y aparecen expresados en discontinuidad y de manera siniestra y enigmática. En este universo chiriquiano el héroe se encuentra enfrentado a un mundo que se le presenta irritablemente extraño y en el que no encuentra su sitio; por eso huye: *Fuir, fuir, oui fuir; fuir n'importe où, fuir n'importe comment, mais fuir* (Chirico, 1964: 36).

El mundo es un enigma, el texto es un enigma. Tal y como hemos visto, Freud demuestra por qué son *siniestras* las situaciones en las que existe ambigüedad sobre el carácter animado o inanimado de un objeto o persona, y este tipo de imágenes se repiten en la obra pictórica de Chirico. Este hecho nos sitúa en ese sentimiento de desposesión, de extrañeza y de soledad, en una existencia incierta, disolviéndose con claridad la complicidad hasta ahora inamovible entre lo visible y su representación, entre un enunciado y lo que representa, entre la experiencia cultural y el conocimiento. Ya no hay objeto de reconocimiento y sí existe en cambio el estupor, el enigma, la ambigüedad, *lo siniestro*. Se trata de una sensación general de deshumanización, de no credibilidad en valores establecidos pero ya caducos, y por lo tanto es preciso una búsqueda de otra norma, de otra realidad, que en términos generales buscará el surrealismo:

... ce ne sont que de mauvaises habitudes, des faux mouvements que l'humanité, depuis son enfance, a coutume de faire, qui ont faussé la route à la vérité ou qui plutôt, le cachant, l'entourant de brouillard et de buée, la ternirent... de sorte qu'elle se confond avec l'ambiance et que l'homme distrait passe à côté d'elle, la frôle sans la voir, ou la voit sans la reconnaître (Chirico, 1964: 121-122).

El autor ha creado un mundo, el suyo propio, separado de lo real por el mero hecho de admitir seres sobrenaturales, irreales y ambiguos, y todo lo que parecía ser extraño e inquietante, se va adaptando a otras nuevas convenciones, alejadas de la historia y de la tradición. El aspecto singular y turbador, *siniestro*, se encuentra por ejemplo en esas cosas inanimadas que adquieren la apariencia de lo vital: *Devant chaque villa il y avait un bout de jardin... dans chaque jardin, étendu sur une chaise longue, se trouvait un gigantesque vieillard entièrement en pierre; ... Ces vieillards vivaient, oui, vivaient, mais très peu; il y avait un tout petit peu de vie dans la tête et dans la partie supérieure du corps...* (Chirico, 1964: 76-77). En la misma línea encontramos el aspecto *siniestro* en todos esos seres que se manifiestan a través de los rasgos de un pasado que creíamos muerto y terminado, es decir, que pertenecen de alguna manera a un recuerdo perdido en lo más íntimo del

individuo, forman parte de un saber común y olvidado y toman ahora cuerpo como auténticas apariciones. Se trata de un efecto de renacimiento, en el sentido genético del término, que convoca a fantasmas y espectros, y cuyo objetivo esencial es ese retorno a los orígenes míticos, a ese estado primordial en el que las cosas, en su soledad inicial, carecen aún de nombre y de recuerdos, de historia:

... dans un coin, deux gladiateurs aux masques de scaphandriers s'exerçaient sans conviction sous le regard ennuyé d'un maître, ex-gladiateur retraité à l'oeil de vautour et au corps couvert de cicatrices.

«*Gladiateurs!* Ce mot contient une énigme», dit Hebdómeros... (Chirico, 1964: 7).

Hay también toda una serie mitológica que aparece y desaparece a lo largo del libro y cuya misión parece ser la de aportar datos para el conocimiento ya que el héroe, separado del resto de los hombres a los que confiesa considerar *imbéciles* (Chirico, 1964: 69), efectúa este viaje interior para *comprender*. Los diferentes dioses a los que recurre Hebdómeros, que podrían ser objeto de otro estudio, se van sucediendo a lo largo de los distintos episodios, como Mercurio (Chirico, 1964: 82), auténtico guía en el viaje, modelo de psicólogo, o Cristo (Chirico, 1964: 73), símbolo del intermedio. En general, ángeles, quimeras, centauros, semidioses, seres híbridos, ofrecen al autor la posibilidad constante de traspasar la frontera de lo humano, de introducirnos en el mundo de la fantasía y del sueño, y de hacer de la imaginación y de la suposición, de la invención, una experiencia significativa y una conclusión dotada de sentido.

Sans doute est-il nécessaire à l'humanité de franchir ce noir tunnel pour rejoindre, sur l'autre versant... la lumière de cet idéalisme éternel qui est nécessaire, je dirai même indispensable à l'âme humaine... (Chirico, 1964: 110).

También encontramos en el texto el tema de la mutilación, de la separación de órganos, que Freud enumera como *siniestro*, como el episodio en el que Hebdómeros llega a la habitación de un soltero, tras una aventura laberíntica por pasillos y escaleras, y este hombre aparece descrito a través de su falo (Chirico, 1964: 94); además Hebdómeros confiesa *comprender todo* cuando la diosa Inmortalidad mira al héroe y tiene los ojos de su propio padre: no sólo comprobamos aquí la estrecha relación entre los ojos y el conocimiento, sino también la presencia de una especie de super-yo ambiguo (donde podemos leer asimismo el tema del doble, es decir, el héroe y su padre) que se impone para terminar con el tiempo destructor. Hebdómeros

puede ya *s'abandonner tout à fait* (Chirico, 1964: 130), y cerrar su aventura pues *ce qu'il faut, c'est découvrir, car, en découvrant, on rend la vie possible en ce sens qu'on la réconcilie avec sa mère l'Éternité* (Chirico, 1964: 125).

Existe en el texto sin lugar a dudas una sensación generalizada de extrañeza inquietante, de enigma turbador, a través de todas esas escenas sin explicación lógica alguna, psicológica o moral; por ejemplo el lector se quedará perplejo, sin saber muy bien qué pensar, o incluso imaginará historias cuasi inverosímiles, entre la sonrisa y la pena, al leer que la mujer del prefecto, que asistía al espectáculo de unos atletas que efectuaban brutales ejercicios para su marido, suplicaba sin cesar, obsesivamente a éste *qu'il épargnât la fatigue et l'effort des athlètes* (Chirico, 1964: 104). O el episodio en el que un príncipe se salva del ataque de ocho esbirros y cuando se encuentra después ante *cette femme unique... cette femme sublime...* confiesa algo que había ocultado a todos, incluso a sus padres: *Dieu me pardonne, madame, non, je ne suis pas le roi!* (Chirico, 1964: 96-97). Parece que faltara siempre algo dentro de cada secuencia, rompiéndose sistemáticamente las leyes de la lógica y de la causalidad, y por lo tanto desapareciendo el hilo conductor e identificable de un relato realista. No estamos en el interior de una historia, sino que nos encontramos atrapados en una búsqueda textual, que huye de lo convencional para intuir de alguna forma lo mágico. Si ciertos detalles se pueden situar claramente en el terreno de las nostalgias y recuerdos, en el mundo de la infancia, lo que resulta original es la elección de esos detalles recordados, que son los que hasta ahora nunca habían sido valorados. Da la impresión de que el pintor escritor quisiera que lo inteligible fuera el resultado de una tormentosa reflexión, como si lo enigmático y simbólico, aparentemente sin contenido lógico y convencional, fuera en realidad la clave de un sentido renovado y provocara un efecto significativo.

En cualquier caso, el mayor enigma del texto, la mayor sensación de siniestro por él producida, se encuentra en la ausencia de referentes temporales, ya que sitúa al individuo en la duración de la escritura, con abstracción cronológica. Por lo tanto, los pocos indicios temporales, tales como las referencias a algunas estaciones del año (Chirico, 1964: 55-58), están distribuidas no para establecer una localización en el tiempo, sino de forma arbitraria. Así el regreso a casa de un hijo pródigo, el hijo Lecourt, supone la alegría de la casa y del pueblo entero. Sin embargo, de repente: *Elle se taisait, la maison du père, et bientôt avec elle tout commença peu à peu à se taire. Les bruits s'éteignirent; le vent retint son haleine... Partout ce fut le silence et la méditation. Un crieur, peu soucieux du mystère et peu sensible aux complications métaphysiques, commença à annoncer aussi fort qu'il put les*

*prochains départs des paquebots...* (Chirico, 1964: 86-87), pero un policía le detiene. No se nos ofrece ninguna indicación sobre la hora del día. Sin embargo, de repente, el texto afirma: *C'était le moment que Hebdomeros chérissait par-dessus tout; alors l'appétit lui venait et il pensait avec joie au repas de midi* (Chirico, 1964: 87). Evidentemente la pseudo-localización temporal no se refiere al episodio relatado del hijo pródigo, sino que permite iniciar un nuevo fragmento de esa memoria narradora del héroe-Chirico.

El aspecto enigmático de las cosas, su carácter *siniestro* es lo que provoca la ensoñación de Hebdomeros (cf. Chirico, 1964: 6-9), su *deber heroico* de enseñar y desvelar o *revelar* lo que ha sido reprimido por el tiempo, y a lo largo del libro el protagonista no cesa de meditar sobre la conciencia de la propia historicidad, es decir, sobre la inmortalidad del arte; encontramos a los gladiadores actualizados (Chirico, 1964: 7), un paisaje otoñal, paradisíaco, *eterno e inmortal* (Chirico, 1964: 14), alejado de toda cronología humana, centauros y semidioses, estatuas que viven, los ojos de su padre que vuelven a mirarle... Parece que Chirico quisiera luchar contra esa Historia que ha impedido al hombre inventar la disposición de los acontecimientos con libertad: *... là tout près, des événements d'une solennité inouïe se suivaient avec la fatalité que la déesse Histoire ... avait imposée à leur suite* (Chirico, 1964: 76-77). El autor, a lo largo de estas páginas, no cesa de romper las servidumbres que la memoria y la propia tradición han creado, no sólo en cuanto al propio contenido de la historia que cuenta (*surrealista avant la lettre*), sino también en cuanto a la forma interna del relato. Este libro que aparenta situarse en el terreno de la realidad convencional crea de esta forma nuevas posibilidades de lo *siniestro*, multiplicadas, intensificadas, y nos enseña lo que jamás hubiera acaecido en nuestro imaginario, dejándonos además en suspenso.

El texto avanza en el enigma, entre secuencias carentes de lógica interna, o episodios que se prolongan y se repiten, o se suceden sin saber por qué; siempre se trata de crear un ambiente siniestro, porque, como el propio héroe confiesa, *se sentit instinctivement attiré par le côté énigmatique des êtres et des choses* (Chirico, 1964: 9). Chirico huye hacia un más allá metafísico, más allá de los límites pactados, aproximándose a ese universo infantil u onírico, buscando entre sus sensaciones profundas lo insólito, para ofrecernos lo que él mismo denomina un texto *enigmático, turbador e inquietante* (Chirico, 1964: 21), es decir, *siniestro*. Sin embargo el conjunto adquiere cierto sentido nebuloso y mágico a la vez porque el héroe finalmente se orienta hacia su apoteosis: el pensamiento de Hebdómeros, su búsqueda, se disuelve en un éxtasis en el que se abandona con la diosa Inmortalidad. Era

necesario recorrer este largo periplo, lleno de espectáculos que provocaban la sorpresa e incluso la repulsa para por fin *alcanzar la luz de ese idealismo eterno* (Chirico, 1964: 110). Hebdómeros termina por *comprender* (Chirico, 1964: 130), por reconocer (Chirico, 1964: 122), y consigue no tanto la felicidad *ainsi que l'entendent en général les hommes* (Chirico, 1964: 120) como el conocimiento y la seguridad de la propia experiencia.

Hebdómeros, portavoz y doble de Chirico, tras este ciclo metafísico donde intenta *ver el enigma y decir lo que se ha visto* (Chirico, 1964: 124), se convierte en ese dios omnisciente que consigue vencer al tiempo y comprender lo que los demás no pueden. El libro, autodefinido como una huida, un viaje heroico fuera del aquí, recorre episodios siniestros, inquietantes sin duda, y finalmente se transforma en el espacio de un presente eterno, de una inmortalidad que efectivamente sólo la obra de arte consigue. Lógicamente el viaje de huida alrededor de la habitación, esa meditación suprema termina, una vez obtenidos los objetivos, con un regreso nostálgico, con cierta tristeza a casa (Chirico, 1964: 127). Sin embargo la aventura textual permanecerá como ese trayecto fantástico que niega el tiempo destructor para descubrir una verdad, *siniestra* y enigmática, que la memoria, la historia, habían anulado:

Pour être vraiment immortelle, une oeuvre d'art doit franchir les limites de l'humain: la logique et le bon sens en seront totalement absents (Chirico, 1911-15).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* BRETON, A. (1988-1992): *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- \* CHIRICO, G. de (1911-1915): *Manuscritos*. Col. de Paul Éluard, París.
- \* CHIRICO, G. de (1921): «Sull'Arte metafisica», *Valori plastici* III, 3 y 5, pp. 49-63, 103-105.
- \* CHIRICO, G. de (1927): «Statues, meubles et généraux», *Bulletin de l'Effort Moderne*, n.º 38, París, oct., pp. 3-6.
- \* CHIRICO, G. de (1928): *Le fils de l'ingénieur, Le survivant de Navarin*. Publ. por W. George, París: Ed. des Chroniques du Jour.

- \* CHIRICO, G. de (1938): *Deux fragments inédits*. «Ce soir-là, M. Dudron», «C'était quelque chose comme...». París: Ed. H. Parisot.
- \* CHIRICO, G. de (1945): *Une aventure de M. Dudron*. París: Ed. Revue Fontaine.
- \* CHIRICO, G. de (1964): *Hebdómeros*. Ed. de H. Parisot. París: Flammarion, L'âge d'or. - Trad. esp.: J. ELÍAS (1977), Barcelona: Ed. del Cotal.
- \* COROMINAS, J. (s.d.): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*.
- \* FREUD, S. (1919): «Das Unheimliche», *Imago*, n.º 5, pp. 297-324. Public. en español (1943), Buenos Aires: Ed. Americana; (1979) Barcelona: Pequeña Bibl. Calamus Scriptorius.- Public. en francés (1933-1952), «L'inquiétante étrangeté», *Essais de Psychologie appliquée*, París: Gallimard, pp. 163-211.
- \* FREUD, S. (1975): *Lo siniestro*, seguido de E.T.A. Hoffmann *El hombre de la Arena*. Barcelona - Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.
- \* TRÍAS, E. (1982-88): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.