

Los restos de la ilusión

El gran teatro kleeiano

Mi yo, por ejemplo, es todo un conjunto dramático.

bristas, temas obsesivos en las tres primeras décadas de la creación kleeiana.

¿Por qué el peregrinaje? Porque al artista ya no le está dada la *representación*. Porque su *dejar* es un mostrar, porque su espectáculo sólo puede ser *narrado*, los signos ya no son símbolos de un ser fijo, sino huellas que *evocan* la presencia intuida, en ningún caso comunicable: ¿A quién le es dado el acceso a la esencia íntima del mundo? Al genio y al loco, respondía Schopenhauer.³ Pero el «genio», sacando todas las consecuencias de la propia reflexión schopenhaueriana no podía ser ya el individuo, sino la perfecta entrega del individuo a los materiales, en la elaboración de los cuales solamente es posible la intuición. De ahí que el «*Sturmgeist*» kleiano (1925), «el espíritu de la tormenta», sea un autorretrato de reducidísimo formato y ejecución irónica. Tan irónica como la del *Pequero loco en trance* (1927 / 1929). El loco —escribía Schopenhauer— tiene el privilegio de la intuición, porque en su *trance* quedaban cancelados los conceptos y los esquemas de la representación y escapaba incluso a la diferenciación original de sujeto / objeto. Si el romanticismo y aún el primer expresionismo había intentado *recuperar* la intuición del loco sobre el papel / lienzo,⁴ Klee comprende que lo único representable es la propia imagen del loco, *no su locura*, *no su verdad*. Pero, además, el «loco en trance» nada tiene que ver con la imagen convencional de un individuo arrebatado por

convencionalidad de la representación alcanza un grado de estilización, que remite inmediatamente al convencionalismo de la iconografía o el teatro orientales: la locura contenida por signos, recién inventados, pero nacidos con la seguridad de una sabiduría vieja. Esa sabiduría del lenguaje *la* que da las pistas para *mirar del otro lado* y descubrir, bajo la seriedad, el caos, y en el caos, la vida. ¿Qué queda del loco si renunciamos a representar el contenido de su intuición, de cuya verdad sospechamos? La cuidadosa presentación de su trance, el atento seguimiento de su peregrinaje.

El (gran) teatro del mundo

Lector de Cervantes y Calderón, Klee realiza en 1918 un pequeño dibujo con pluma, al que titula *Teatro del mundo* (*Varieté*). La grandeza calderoniana, la representación simbólica de la virtud y el pecado, se ha transformado en un modesto tablillo de variedades, en el cual, sin embargo, está igualmente recuperado el *mundo*. Platan los recuerdos sobre el espacio sin puntos de referencia. Aquí el resto de un árbol, allá la escalera, que con el paso de la historia ha dejado de ser *traza* y se convierte en fósil orgánico, junto al levitador de pesas niño, los equilibristas diminutos, las estrellas que invaden la pista y hacen competencia a las banderas ondeantes sobre el espíritu de las culturas, el giro, que lo conde-

ne todo y todo lo saca fuera de escena... Destrucción irónica de la espacio-temporalidad, reducción del mundo a escenario de «*variété*», que además se nos retira de la vista, al mismo tiempo que se nos presenta, sobre el carro arrastrado por dos burritos. El peregrinar de las criaturas se ha trasladado ahora al interior del cuadro, en él damos vueltas, del inicio al fin del espectáculo, sin desembocar en el vacío, sino desplazándonos hacia un espacio, donde una vez más acontece el inicio, inmersos en un ejercicio de repetición, que en sí mismo contiene la infinita variedad de las interpretaciones. ¿Y qué es el mundo sino el (gran) teatro de la interpretación?

Nuestro lenguaje —formaba Nietzsche— es un conjunto de procedimientos metafóricos, que nada tienen que ver con la supuesta realidad / caos. Y cualquier pensamiento es siempre una interpretación de la metáfora, un juego, al que no se puede conceder más validez que la que convencionalmente se le otorgue al interior de un marco intersubjetivo de acción.⁵ Inmensos en el teatro del juego y las interpretaciones, nuestra vida / acción / pensamiento carece de cualquier fundamento: bajo las palabras se ocultan un abismo insondable y lo mejor para seguir viviendo es no intentar llegar muy al fondo.

Pero el abismo nihilista nada tiene que ver con lo sublime del romántico. Los acróbatas, que desde 1914 pueblan el diario gráfico kleeiano, en posiciones tan precarias de equilibrio, y apoyo, saben perfectamente que no

la vida como espectáculo que el pintor cuidadosamente recoge en las páginas de su diario. Lo más doloroso, filtrado por la pluma del escriba, se convierte en objeto de hacer estético. Lo más ridículo, tratado con humanidad de quien reconoce su propia precariedad, conduce a la reflexión dolorosa. El *trance* kleeiano es un arte *sabio*: su sabiduría obra en el reconocimiento de los límites, pero también en la conciencia de que la insubordinación de tales límites reside en nuestra capacidad de inventar otros nuevos y contenidos en ellos. La práctica del formato reducida, la utilización de soportes *poétras* son parte de un intento por constreñir la creación a una puntilla, por *trabuciar* a otros procedimientos la creación, buscando en el momento mismo de la trahucción las huellas de lo otro.

NOTAS

1) El mundo es un espectáculo, lo «natural» un concepto que ha perdido todo significado porque lo natural no es sino un elemento utilizable en la composición de *razones*.

2) *El espíritu a la izquierda en un río de melissa*, la

3) *El espíritu a la izquierda en un río de melissa*, la

4) *El espíritu a la izquierda en un río de melissa*, la

restos de una corta túnica romana y un ligerísimo pañuelo a la cabeza, perdida en el escenario. Emocionalmente inerte. Ya no posee las armas del actor-loco, que engaña a su público. A la actriz se le ve el corazón. Sabemos cuáles son las líneas de fuerza que estructuran su cuerpo y su expresión. Y la complicidad de la luna no basta para que nuestra mirada analítica la penetre y la destroce, destruya la locura y la mimesis y desdibuje definitivamente esa línea que sostiene sus pies amputados. Sólo el rojo del corazón mantiene la fuerza del recuerdo, ese resto de romanticismo, que, en cuanto consciente de su «ser resto», mantiene toda la emoción de un resislar crítico.

Mucho más claramente se muestra la peculiaridad de la posición kleeiana en su *Muerte de la marioneta* (1927). Recogiendo las ideas de Klee, reelaboradas por Craig en su teoría de la supermarioneta, el taller de teatro de la Bauhaus había investigado una síntesis del convencionalismo y precisión del teatro oriental y el racionalismo matemático heredero del proyecto ilustrado, intentando hacer de la marioneta la imagen de una utopía, la utopía democrática de Gropius, consistente en la articulación de la diferencia interior con la homogeneidad externa.⁸ Si la marioneta es para Schlemmer imagen de futuro, para Klee es imagen del hombre pasado. La marioneta muere al perder las cuerdas que la enlazaban a los órdenes de la experiencia, establecidos por el idealismo.⁹ La marioneta es una marioneta sin cuerdas, que se ha independizado de su manipulador y que por ello aparece perdida sobre un fondo vacío, pero no blanco, sino muerto, con la suculidad informe e impenetrable de una historia testigo del derrumbamiento de los teatros y la muerte de los títeres. Para marioneta se convertirá en muñeca. Y su espíritu no tendrá más remedio que revivir en otras máscaras.

Schlemmer, de una tina serena

La muerte de la marioneta es el mismo tiempo la muerte de ellos. Ninguna intencionalidad en su muerte. Más bien será como si se convirtiera en un nuevo dios y a cada cual correspondiente el manipulador a sí mismo y ex

La interpretación: Ámbito en que solamente la ironía es lícita. Las nuevas criaturas kleeianas son los ángeles, el *Demonio*, el *Bastardo*, o bien la *Caracola*, las *Flores y Juecos*, incluso las composiciones rítmicas. Todas ellas, incluso las más abstractas son regaladas con el privilegio de lo orgánico y de la vida. Porque «orgánico» y «vida» son «restos» redefinidos en el nuevo código que un dios irónico ha inventado. La transformación de las funciones hace aparecer lo imposible sobre el soporte pictórico. Y es que la diferencia entre lo posible y lo imposible fue cancelada junto a aquélla entre lo visible y lo invisible. En el juego de la imposibilidad se manifiesta la ironía del creador. Ella es el síntoma más claro de la precariedad y el límite. Ella es la que dota a esos nuevos seres, entrañablemente pobres, de su máxima eficacia estética.

Últimos rituales

La ironía es la otra cara del dolor. La última obra kleeiana es el resultado del mutuo interpenetrarse de ambos. El dolor es aquello que permite la penetración de lo otro, la identificación de su esencia íntima. Y la ironía lo que permite plasmarlo, obviando los problemas de la representación. La pintura se convierte ahora en un nuevo ritual mímico. El artista danza bajo máscaras una y otra vez reconstruidas y sólo válidas para un instante. Las máscaras del 39 / 40 poco tienen ya que ver con las Jugendstil de 1903/1904. Ha sido incluso superada la experiencia oriental, para volver a un primitivismo mucho más radical, en busca de una conexión más directa con lo invisible. La máscara no se une orgánicamente al hombre. La máscara es el hombre. En el dolor de la máscara se exorciza su dolor, es irónicamente filtrado, *construccionamente* filtrado. *Construir* significantes para el dolor es la última tarea de ese *dios viejo*, su último juego. El *vulgo* es ahora el principal soporte, donde se asientan los *proglifitos*, los *ojos* *gruesos*, los *aperturas* *reducidas* y *líneas* *gruesas*, los *mitos* *reducidos* y *preciosos* *grupos* *de* *contorno* *imprevedido* y *convención* *abierta*, el *hombre* *como* *proglifito* *en* *un* *laberinto* *rojo*, *manchado* *en* *rojo* *por* *el* *blanco* *de* *la* *muerte* *y* *el* *fin* *de* *lo* *que* *es* *posible* *para* *la* *muerte*. Su *ojo*, *ventana* *del* *proglifito*, *no* *avanza*, *en*

La experiencia barroca

La muerte de la marioneta es al mismo tiempo la muerte de dios. Ninguna matemática es capaz de sustituirle. Más bien será conveniente aceptar la responsabilidad: cada cual convierte en un nuevo dios y a cada cual responde el manipularse a sí mismo y extender la creación, interrumpida por dicha muerte. Al genio romántico, al «Sturmgeist» los primeros años, ha sucedido ahora un «Kreidlor» alegre, el «Kreidlor» (1930), en quien se ven a aparecer los rasgos de aquél, pero apropiados de toda excentricidad: se han perdido las líneas abiertas y el creador se encierra en sí mismo, sabedor de que para volar hay que saber cuánto y hasta dónde. Del mismo modo que la extensión de la creación no puede ser una actividad anárquica, sino perfectamente estudiada y medida.⁹

En la exuberancia y reforzamiento de la línea había igualado en las primeras creaciones hombre y la máscara, a la mujer y al árbol. En *la apariencia*, en los años de la Bauhaus, se intentará la búsqueda de la continuidad entre naturaleza y artificio en *la función*. El fin de investigación en sus cursos era la construcción en *paralelo* de lo visible natural y lo visible figurativo. Es decir, se seguía el movimiento de una semilla y su transformación en un árbol al mismo tiempo que se seguía el movimiento del punto y su transformación en línea. Ya no se trataba de representar a la naturaleza mediante un punto, sino de encontrar líneas idénticas en la función, no en la apariencia, que permitirían las traducciones.¹⁰ Pero la investigación arrojaba resultados más que una vez hallados los mecanismos funcionales, no sólo era posible la traducción, también era posible la creación de figuras que ampliaran el mundo natural y que serían resultado de ligerísimos desplazamientos en las funciones existentes. Reaparecía entonces la idea de un artista que, como el pintor, se sentía continuador de la misión que una vez estudiadas las leyes de la creación, podía continuarla.¹¹ Tal continuación, en cualquier caso, no podía realizarse a espaldas de la naturaleza que, en su esencia, es decir, la configuración de lo visible, sea natural o figurativa, en un mismo ámbito de la apariencia, de

los miembros reducidos a líneas gruesas, las multitudes reducidas a pequeños grupos de contornos imprecisos y corazón abierto, el hombre como prisionero en un laberinto roto, manchado su rostro por el blanco de la muerte y el fin de toda posible figuración. Su ojo, vuelto del revés, nos avisa, en cambio, de la naturaleza del juego. Más allá de nuestros límites interpretativos, son posibles otras experiencias. Los últimos rituales kleianos constituyen, sin duda, una excelente iniciación.

Murcia, 20 de febrero de 1990
JOSÉ A. SÁNCHEZ

NOTAS

1. Paul Klee, *Darwins, 1898-1918*, trad. de Jas Reuter, Ediciones ERA, México, 1970, p. 638.
2. P. Klee, *o. cit.*, p. 613. Cf. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1972, pp. 240 y 244 y *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 249.
3. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Diogenes Verlag, Zurich, 1977, vol. 1, I, p. 7.
4. Cf. el texto de Herzfeld sobre la locura, en P. Chiarini (ed.), *Crans e Geometria*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, p. 6 y los autorretratos de Miedner: *Ich und die Stadt* (1913), *Mein Nachgelassener* (1913), Selbstbildnis (1912).
5. Cf. Nietzsche, *Verdad y mentira en sentido eterno-moral*, Taurus, Madrid, 1974, p. 34 y *La Gaja Ciencia*, Saura, Madrid, 1984, pp. 194-195. Cf. tb. *Witzgenstein, Investigaciones filosóficas*, UNAM, México / Ed. Crítica, Barcelona, 1988, pp. 25, 39, 59, 61, 201, 203.
6. P. Klee, *Schöpferische Konfession*, en *Das bildnerische Denken*, Schwabe y co. AG Verlag, Basel/Stuttgart, 1970, p. 76.
7. Gropius, «Principios de la producción de la Bauhaus» (Dessau, 1925), en H. Wingler (ed.) *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 132 / Schlemmer / Moholy / Moholy, *Die Bäume im Bauhaus*, Neue Bauhausbücher, 1985, p. 17, 19, 25.
8. Cf. Masini, *Il travaglio del dissenso. Per una fenomenologia del nichilismo*, Bibliopolis, Napoli, 1982, p. 87 / Cacciari, *Hombres postumos*, Pentasúla, Barcelona, 1989, p. 94 y ss.
9. Cf. P. Klee, *op. cit.*, p. 93.
10. Cf. P. Klee, *op. cit.*, p. 69 y *Unendliche Naturgeschichte*, Schwabe y co. AG Verlag, Basel/Stuttgart, 1970, p. 3.
11. Cf. P. Klee, *Das bildnerische Denken*, ed. cit., pp. 457 y 92.

«Las alegorías son, en el reino del pensamiento, aquello que son las ruinas en el reino de las cosas.»

WALTER BENJAMÍN. *El origen del drama barroco alemán*.

Al margen de una tradición historiográfica de orientación ilustrada, que había entendido la modernidad como la historia de una experiencia polarizada hacia la construcción de un modelo de razón, capaz de asegurar un progresivo dominio del hombre sobre el mundo, escenario éste de la aventura humana y lugar de representación de su destino e historia, Walter Benjamin había hecho notar ya en los años veinte el interés crítico que tenía la experiencia barroca cara a una comprensión de la genealogía de lo moderno, inscrito ahora no tanto en la perspectiva de la poderosa y optimista razón ilustrada, sino en la experiencia del *Trauerspiel* o drama barroco. En el origen mismo de la experiencia moderna emerge esa forma del arte que es el *Trauerspiel* y cuyo alcance no es otro que el de representar la experiencia de una época incapaz de establecer un sistema seguro y claro, un saber verdadero sobre sí misma. Y es esta dificultad, que acompaña a la primera

experiencia moderna, para darse un nombre, la que constituye la dimensión dramática de la misma y la que alimenta un doloroso escepticismo. La duda recorre por igual todas las formas del conocimiento, teórico o moral, multiplicando así la línea de sombra que atraviesa el nacimiento del mundo moderno. Tanto Blumenberg como Starobinski han observado el interés por recorrer esta línea, a fin de evitar las simplificaciones más frecuentes y optimistas por parte de cierta tradición. La modernidad nace como dificultad, como experiencia dramática —los románticos habían una y otra vez subrayado la importancia excepcional de Shakespeare para la comprensión de la misma y Schopenhauer había hecho lo mismo respecto de Calderón—, como tensión de luces y sombras, como voluntad de representación. En esa línea incierta del saber se construye un mundo de ficciones y simulaciones perfectas, regidas por la actitud dolorosa de quien se sitúa en el umbral de la duda y apenas se atreve a ensayar más allá de aquella los breves caminos del imaginario.

Pero si, por una parte, la experiencia moderna se configura ya en su origen como experiencia dramática, por otra, se ve atravesada y regida por un poderoso *Kunstwollen*, una inquietante y eficaz voluntad artística que