

Los restos de la ilusión. *El (gran) teatro kleeiano*

Mi yo, por ejemplo,
es todo un conjunto dramático.¹

La vida como espectáculo que el pintor cuidadosamente recoge en las páginas de diario. Lo más doloroso, filtrado por la ironía del escriba, se convierte en objeto de de placer estético. Lo más ridículo, tratado con la humildad de quien reconoce su propia precariedad, conduce a la reflexión dolorosa. El arte kleeiano es un arte *sabio*: su sabiduría radica en el reconocimiento de los límites, pero también en la conciencia de que la insuperabilidad de tales límites reside en nuestra incapacidad de inventar otros nuevos y contenernos en ellos. La práctica del formato reducido, la utilización de soportes *pobres* son parte de un intento por constreñir la creación a otras pautas, por *traducir* a otros procedimientos la creación, buscando en el momento mismo de la traducción las huellas de lo otro.



La máscara

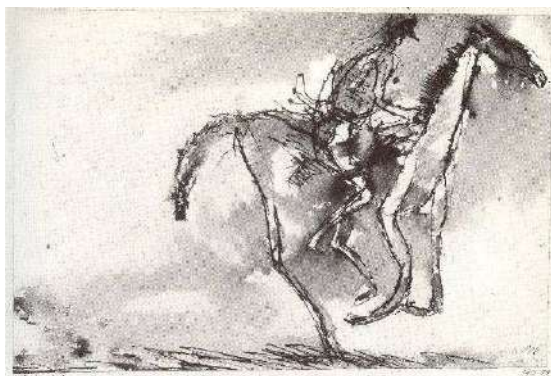
Si el mundo es un espectáculo, lo “natural” es un concepto que ha perdido todo significado. Porque lo natural no es sino un elemento más utilizado en la composición de números / páginas, destinadas a restar como recuerdos de aquello que sólo desde el pasado es comunicable. Las caricaturas del primer Klee nos ofrecen al desnudo el desmoronamiento de las estéticas idealistas. Están allí todos los personajes del romanticismo, pero lastrados por una ironía vieja. El *niño* kleeiano es un niño nacido viejo. Y su vejez se muestra en la proliferación de los trazos: un

¹ Paul Klee, *Diarios, 1898-1918*, trad. de Jas Reuter, Ediciones Era, México, 1970, p. 638.

exceso de lenguaje que aplasta a las nuevas criaturas, que las convierte en monstruos, mitad imágenes de lo natural, mitad signos de un simbólico imaginario. El actor a quien el tiempo ha unido inseparable-orgánicamente a la máscara, la virgen en el árbol centenario, el héroe *lisiado*... El ideal romántico de organicismo, la continuidad de naturaleza y espíritu, se ha transformado, mediado por el *Jugendstil* en la continuidad de los *signos* de lo natural y los *signos* de su enmascaramiento, continuidad en la que ya resulta imposible el discernimiento. La verdad no es accesible al dibujante / escriba; es tan inútil buscarla en el actor como en la máscara.² Ambos constituyen elementos de igual estatus dentro de la *representación primera*.

Locos y peregrinos

Cándido 1911: estilizadas figuras que surcan paisajes ligeramente emborronados. Solitarios. Irónicos. Figuras que buscan sin buscar, figuras que fingen la búsqueda. Como fingen el asombro o el desconcierto las figuras atrapadas en la tierra ante el *Mal presagio de las estrellas* (1913). Gran aficionado al *Quijote*, Klee lo es también al peregrinaje. No de otro modo se puede concebir la búsqueda sin término, que en el propio peregrinar se agota. Las criaturas kleeianas son también peregrinos. No nos esperan. Como los personajes del *Cándido*, están siempre en movimiento, incluso cuando posan se nos alejan nada más salirnos al encuentro. Son criaturas de la memoria. Y su levedad produce vértigo. El mismo vértigo que sienten los acróbatas, o los equilibristas, 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 *decir* 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

² P. Klee, o. oit., p. 613. Cfr. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1972, 66, 240 y 244 y *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 249.

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* kleeiano (1925), “el espíritu de la tormenta”, sea un autorretrato de reducidísimo formato y ejecución irónica. Tan irónica como la del *Pequeño loco en trance* (1927 / 1929).



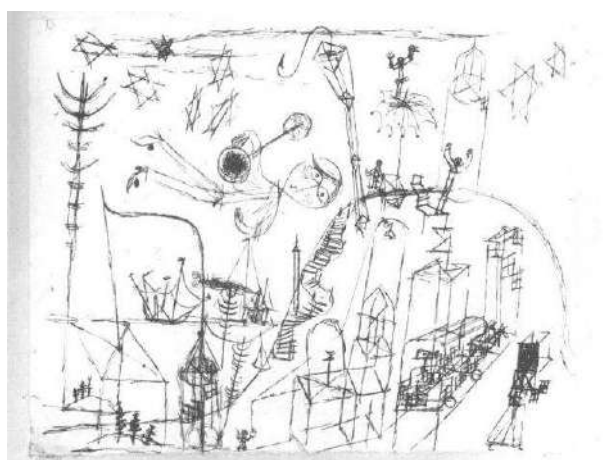
El loco —escribía Schopenhauer— tiene el privilegio de la intuición, porque en su *trance* quedaban cancelados los conceptos y los esquemas de representación y escapaba incluso a la diferenciación originaria de sujeto / objeto. Si el romanticismo y aún el primer expresionismo habían intentado *recuperar* la intuición del loco sobre el papel o lienzo⁴, 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 el éxtasis o inmerso en un rito de mimesis. La convención de la representación alcanza un grado de estilización que remite inmediatamente a la convención de la iconografía o el teatro orientales: la locura contenida por signos, recién inventados, pero nacidos con la seguridad de una sabiduría vieja. Es esa sabiduría del lenguaje que da las pistas para *mirar del otro lado* y descubrir, bajo la serenidad, 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.

³ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Diógenes Verlag, Zurich, 1977, vol. 1, 1, p. 7.

⁴ Cfr. el texto de Herzfelde sobre la locura, en P. Chiarini (ed.), *Caos e Geometria*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, p. 6 y los autorretratos de Miedner: *Ich und die Stadt* (1913), *Mein Nachtgesicht* (1913), *Selbstbildnis* (1912).

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 lúdicamente en un modesto teatrillo de variedades, en el cual, sin embargo, está igualmente recuperado el mundo. Flotan los recuerdos sobre el espacio sin pautas de referencia. Aquí el resto de un árbol, allá la escalera, que con el paso de la historia ha dejado de ser recta y se convierte en fósil orgánico, junto al levantador de pesas niño, los equilibristas diminutos, las estrellas que invaden la pista y hacen competencia a las banderas ondeantes sobre el espíritu de las estructuras, el carro, que lo contiene 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?

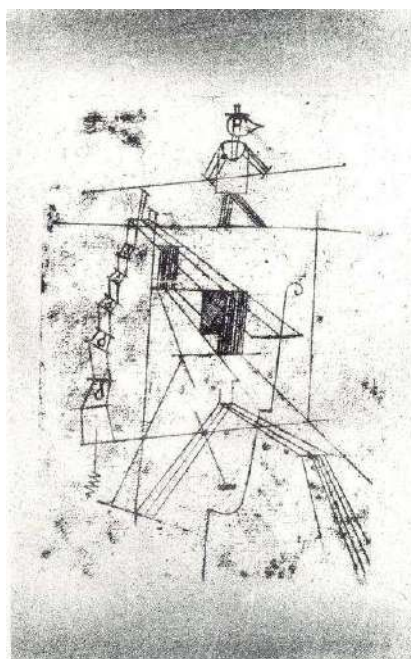


Nuestro lenguaje —formulaba Nietzsche— es un conjunto de procedimientos metafóricos, que nada tienen que ver con la supuesta realidad - caos. Y cualquier pensamiento es siempre una interpretación de la metáfora, un juego, al que no se puede conceder más validez que la que convencionalmente se le otorgue al interior de un marco intersubjetivo de acción.⁵ Inmersos en el

⁵ Cfr. Nietzsche, *Verdad y mentira en sentido extra-moral*, Taurus, Madrid, 1974, p. 34 y *La Gaya Ciencia*, Sarpe, Madrid, 1984, pp. 194-195. Cfr. tb. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, UNAM, México / Ed. Crítica, Barcelona, 1988, pp. 25, 39, 59, 61, 201, 203.

teatro del juego y las interpretaciones, nuestra vida / acción / pensamiento carece de cualquier fundamento: bajo las palabras se extiende un abismo insondable y lo mejor para seguir viviendo es no intentar llegar 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 van a caer, pues el juego de la acrobacia no contempla la posibilidad de la caída. Y lo mismo *El equilibrista* (1923): la pértiga que le ayuda en su paseo sobre la cuerda floja es un instrumento del ritual más que una ayuda en el equilibrio. El vacío no es una nada, sino un espacio plagado de restos a los que, efectivamente, uno no puede aferrarse, pero cuya presencia evita al mismo tiempo el placer del riesgo desnudo, el asombro infantil ante lo infinito. Lo sublime romántico ha escapado por completo al nuevo equilibrista: el espacio bajo sus pies es un espacio ya ordenado / surcado en el recuerdo.



Figuras de la precariedad

El recuerdo ha sustituido a la historia, que yace pulverizada a los pies del ángel. Ningún lenguaje nos sirve para reconstruir racionalmente la historia. El pasado sólo es accesible por la vía del recuerdo. Estimularlo es la función de los restos. Restos del pasado que son al mismo tiempo restos de todo aquello que ha dejado de ser: la naturaleza, el hombre, las construcciones del hombre.

¿Cuál es ahora la función del artista? Crear a partir de un mínimo de experiencia un nuevo lenguaje, capaz de apuntar hacia aquello que el viejo lenguaje ocultaba bajo las máscaras caducas: hacer visible lo invisible.⁶ Pero el proyecto kleeiano se mantiene en todo momento lejos de la utopía racionalista de sus compañeros de viaje en la Bauhaus, consciente de su pobreza. La investigación de los nuevos códigos está marcada en todo momento por la conciencia de la *pobreza* y lo obsesivo de un recuerdo que nunca alcanzará a diluirse. Y si Schlemmer construye figurines de geometría impecable, que pongan al hombre en conexión con lo invisible mediante la constricción de sus movimientos al juego matemático, Klee busca la conexión en el peregrinaje de la luna al hombro de la actriz, de su corazón a un sol distante. *La artista* (1924), con restos de una corta túnica romana y un ligerísimo pañuelo a la cabeza, perdida en el escenario. Emocionalmente inerme. 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, destroce 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 resistir crítico.



Mucho más claramente se muestra la peculiaridad de la posición kleeiana en su *Muerte de la marioneta* (1927). Recogiendo las ideas de Kleist, 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

⁶ P. Klee, *Schöpferische Konfession*, en *Das bildnerische Denken*, Schwabe y co. AG Verlag, Basel/Stuttgart, 1970, p. 76.

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.⁷ 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.⁸ 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 sucio, con la suciedad informe e impenetrable de una historia testigo del derrumbamiento de los teatros y la muerte de los titiriteros. La marioneta se convertirá en muñeca. Y su espíritu no tendrá más remedio que revivir en otras máscaras.



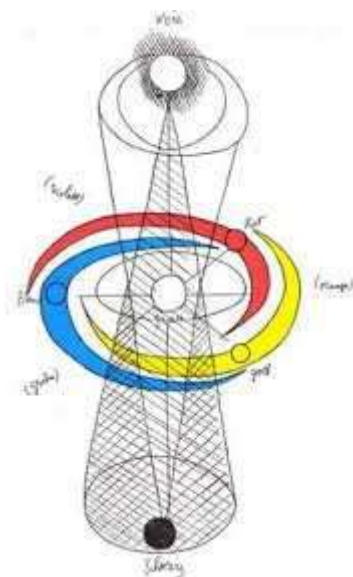
Scherzi de un dios senil

La muerte de la marioneta es al mismo tiempo la muerte de dios. Ninguna matemática será capaz de sustituirle. Más bien será conveniente aceptar la responsabilidad: cada cual se convierte en un nuevo dios y a cada cual corresponde el manipularse a sí mismo y extender la creación, interrumpida por dicha muerte. Al genio romántico, al “Sturmgeist” de los primeros años ha sucedido ahora un geniecillo alegre, el *Creador* (1930), en quien vuelven a aparecer los rasgos de aquél, pero desprovistos de toda excentricidad: se han perdido las líneas abiertas y el creador se encierra mismo, sabedor de que para volar hay que saber cuánto y hasta dónde. Del mismo que la

⁷ Gropius, “Principios de la producción de la Bauhaus” (Dessau, 1925), en H. Wingler (ed.) *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 132. O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy y Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Neue Bauhausbücher, 1985, p. 17, 19, 25

⁸ Cfr. F. Masini, *Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo*, Bibliopolis, Napoli, 1982, p. 87 y M. Cacciari, *Hombres póstumos*, Península, Barcelona, 1989, p. 94ss

extensión de la creación no puede ser una actividad anárquica, sino perfectamente estudiada y medida.⁹



Si la exuberancia y retorcimiento de la línea había igualado en las primeras creaciones al hombre y la máscara, a la mujer y al árbol *en la apariencia*, en los años de la Bauhaus, Klee intentará la búsqueda de la continuidad entre naturaleza y artificio *en la función*. El tema de investigación en sus cursos era la reconstrucción en *paralelo* de lo visible natural y lo visible figurativo. Es decir, se seguía el crecimiento de una semilla y su transformación en árbol al mismo tiempo que se seguía el crecimiento del punto y su transformación en línea. Ya no se trataba de representar a la semilla mediante un punto, sino de encontrar aquellas identidades en la función, no en la apariencia, que permitieran las traducciones.¹⁰ Pero la investigación arrojaba resultados fecundísimos: 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 de las funciones existentes. Reaparece entonces la idea de un artista que, como el romántico, se sentía continuador de la misión divina: una vez estudiadas las leyes de la creación, podía continuarla.¹¹ Tal continuación, sin embargo, no podía realizarse a espaldas de aquello que la posibilitaba, es decir, la consideración de lo visible, sea natural o figurativo, en un mismo ámbito de la apariencia, de 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 *frutos*, incluso las composiciones rítmicas. Todas ellas, incluso las más abstractas son regaladas con

⁹ Cfr. P. Klee, *op. cit.*, p. 93

¹⁰ Cfr. P. Klee, *op. cit.*, p. 69 y *Unendliche Naturgeschichte*, Schwabe y co. AG Verlag, Basel/Stuttgart, 1970, p. 3.

¹¹ Cfr. P. Klee, *Das bildnerische Denken*, ed. cit., pp. 457 y 92.

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 ambas. 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 mimético. El artista danza bajo máscaras una y otra vez reconstruidas y sólo válidas para un instante. Las máscaras de los años 1939 y 1940 poco tienen ya que ver con las *Jugendstil* de 1903 y 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, *constructivamente* filtrado. *Construir* significantes para el dolor es la última tarea de ese *dios viejo*, su último juego. El yute es ahora el principal soporte, donde se asientan los jeroglíficos, los ojos aislados, 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 kleeianos constituyen, sin duda, una excelente iniciación.

José A. Sánchez

Murcia, 20 de febrero de 1990

Publicado en *Arc Voltaic* nº 19 (1992/I), Barcelona, pags. 31-32.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/)