

LA ESFINGE INCOMPREDIDA¹

PAOLO FABBRI

"Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris."
Charles Baudelaire, *La Beauté en Les fleurs du Mal*

1.

"Una sorprendente unión de resplandeciente transparencia y magistral simplicidad con una multiforme elaboración permite a Klee, pintor y poeta [...] una armoniosa combinación de procedimientos variados y originales". Es el juicio de Roman Jakobson como conclusión del análisis de una poesía inconclusa en los *Diarios* (1913) de Paul Klee, una octava de 1903. El método semiótico marca la "dialéctica de la claridad artística de Klee, su agudo sentido de las correlaciones de dinámico a estático, de claro a oscuro, de intensivo a extensivo, de conceptos gramaticales y geométricos, finalmente de normas y de superación de estas". Es el análisis semántico y gramatical, aplicado al arte verbal de otros poetas-pintores como Blake o el aduanero Rousseau, que revelan la "profundidad y monumentalidad de la miniatura verbal" del poema de Klee.

Pintura y poesía no son solamente los únicos lenguajes en los que se ha expresado Klee, que fue también músico, naturalista y filósofo. A estas últimas cualidades no se les dio adecuada atención. Con algunas excepciones -como Walter Benjamin o Nelson Goodman, para quien una imagen de Klee era la mejor demostración de los problemas teóricos de la perspectiva, o como A. Gehlen para quien Klee realiza y culmina las tendencias fenomenológicas de

la *teoría de la Gestalt*² los filósofos no le reconocen a la pintura la capacidad de expresar proposiciones especulativas. mano sensible de Klee hubiera podido ejercitarse ventajosamente en las disciplinas científicas antes que dejar una huella de su gusto científico en sus diseños fantásticos.

Pero la vocación fundamental de Klee era la construcción mítica, expuesta a la diversidad de los lenguajes expresivos. No para "entretenerse con aquellas imágenes en el solo campo de la fantasía", como cree el iconólogo, y ni siquiera por un racionalismo primitivo³, pero para construir, con los medios de la lengua y del mundo natural, un universo semántico y conceptual coherente. Espacios, formas y colores, escrituras verbales o musicales constituyen, con sus reclamos y contrastes, el plano expresivo de un sentido profundo y complejo. Aquí se aprende -dice Klee- a "organizar el movimiento en relaciones lógicas", aquí se reconoce "el flujo subterráneo" que constituye "la prehistoria de lo visible". La inteligibilidad no está dada solamente por los elementos nombrables y por la refinada titulación. Como han observado los semiólogos, el lenguaje plástico es ya directamente significativo, antes del reconocimiento figurativo y más allá de los parentescos "naturales" entre los objetos y el mundo; el juego de los componentes formales -topológicos, eidéticos, cromáticos- implica ya una significación más profunda y más abstracta (Greimas 1991; Corrain y Fabbri 2000; Fabbri, 2001). Queda por recoger el desafío de la descripción analítica, mucho más ardua en cuanto la instancia de la sustancia viviva es menos fácil que aquella de la lingüística⁴.

Queda sin embargo el problema de la sintaxis, es decir, el de la puesta en correlación de elementos en el interior de la obra de arte o del grupo de obras y de la multiplicidad de sentidos que consiente y usufructúa la percepción simultánea de la superficie planar.

Debido a esto, las mejores lecturas son aquellas que han explicitado, en la medida de lo posible, la sutilidad y la gracia de los dispositivos que constituyen la "manera" de Paul Klee. Y que han podido situar no la unicidad, sino la multiplicidad del sentido, no una genérica ambigüedad o reversibilidad, sino la rigurosa y explícita estratificación de los significados.

En una dirección explícitamente semiótica se mueve el análisis de G. Manacorda (2000) que propone "las relaciones o equivalencias intersemióticas [...] entre los dos sistemas de signos [...] icónicos y verbales" para demostrar, en una óptica jakobsoniana, que en Klee "los textos verbales no son estructuralmente diferentes de los textos pictóricos y gráficos". Dada la característica iconizante del lenguaje poético, obtenida con la negación de la temporalidad y la linealidad, el análisis se centra no en los procedimientos lingüísticos, sino en aquellas "propias al lenguaje poético y por esto reiterable en el orden del lenguaje pictórico". Un pequeño poema *Motto*, presen-

taría isomorfismos de códigos que permitirían al crítico inferir no solamente máximas de traducción inter semiótica verbo-visivas, sino un verdadero "hipercódigo", una identidad codical invariante, responsable por ejemplo, del efecto estilístico de "misterio" en la pintura de Klee. La misma morfología, un tablero o matriz espacial, sometida a las reglas de la sintaxis -desplazamiento, rotación y especularidad- operaría en las imágenes y los poemas de Klee⁵.

Pero la lectura semiótica ejemplar es la de F. Thurlemann (1991), del *Mito de las flores* (1918), donde los aspectos mítico-poéticos de la actividad de Klee son exactamente relevados y desarrollados. Redactado el inventario de los elementos superficiales basándose en categorías formales -curvo versus derecho; puntiagudo versus redondeado, etc.-, el semiólogo los relaciona con categorías abstractas de significado -animado versus inanimado, celeste versus terrestre, etc.-. Y descubre una estructura mítico-simbólica en la cual la conjunción sexuada y la de las fuerzas naturales están en paralelo, es decir "quedan" de forma similar a la poesía. Si el mito es, como veremos, un modo imaginario de resolver contradicciones reales, entonces para Thurlemann "la pintura (de Klee) en el espacio de una decena de cuadros, esta en grado de darnos la ilusión de un mundo nuevo, donde todas las contradicciones aparecen resueltas"⁶.

2.

Nos proponemos aquí la lectura de una acuarela en gasa y papel de 20*19,5 cms: *Sphinxartig* (*Como una esfinge*, 1919). Una lectura semiótica, es decir lenta y meditada, en dos planos: el *plástico*, de las formas, colores y fuerzas y el *icónico* de las denominaciones y de las figuraciones.

Tendremos en cuenta las categorías teóricas elaboradas por Klee, su léxico iconológico y el dispositivo textual específico de esta obra.

Insistiremos sobre la diferencia entre morfología y sintaxis. Para Klee "la forma estática es un maligno, peligroso fantasma". Toda buena forma representa para él fuerzas de formación, génesis y devenir: "la estructura es un ritmo de partículas" (Klee 1970: 69). El sistema de los colores, por ejemplo, era para la Bauhaus una composición de energía que atravesaba el universo del hombre; el cuadro era el diagrama de captura y de inscripción. En cuanto a los cuadros de Klee, son ellos mismos procesos vitales escandidos por ritmos intensivos. Nadie mejor que él merece el nombre que Platón daba a aquellos que con el dibujo y con el color creaban la vida: *zoógrafos*.

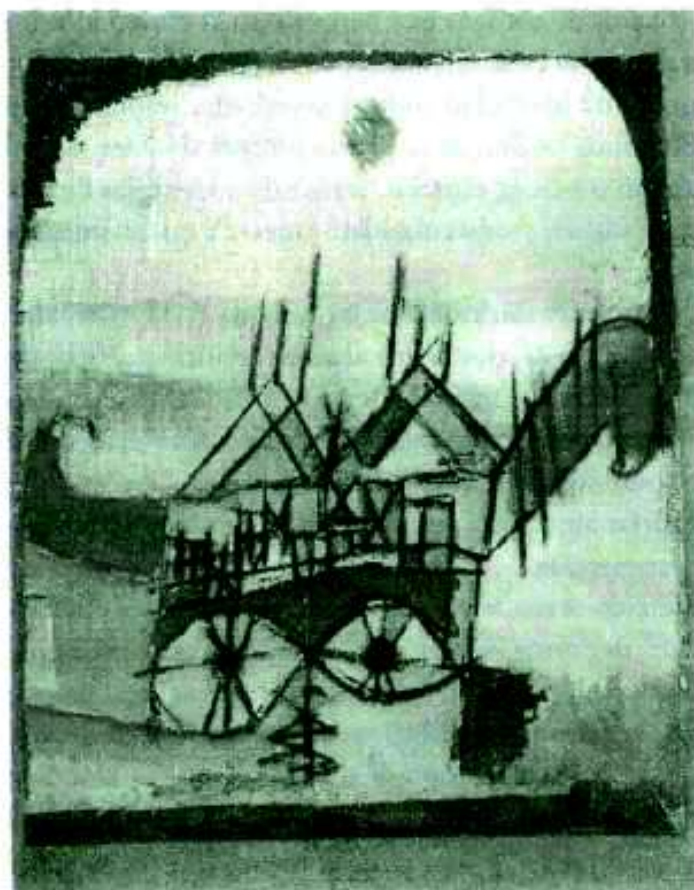


Figura 1 Sphinxartig 1919

3. LO PLÁSTICO

3.1. TOPOLOGÍA

Sabemos que para Klee "el Contorno tenía como función de embridar y contener los huidizos impresionismos" (Klee 1911 [1960] : 893). Una forma, entonces, es una fuerza. En tal sentido debe ser vista el "nicho" oscuro que circunda la configuración, que se encuadra y focaliza, con un efecto de profundidad acentuado de la "voluta encaracolada" de la derecha. Con la excepción del segmento abajo a la derecha que, precisamente en oposición a las delimitaciones opuestas y contiguas, produce un efecto de apertura y aplanamiento.

El centro geométrico de la composición está colocado sobre la base del triángulo de la derecha, aquel cuyo lado superior izquierdo prolonga la diag-

nal que divide en dos el espacio de la pintura, en el cruce del lado inferior y más breve del rectángulo coloreado de verde. Conociendo el propósito de Klee -el centro es "la norma de la irradiación" (Klee 1970) y "lugar de diseminación" (Klee 1970: 106-219)- éste es el lugar respecto del cual todos los elementos se encuentran definidos y sensiblemente desviados.

Por comodidad dividiremos el dibujo en vertical y horizontal.

En *vertical* notamos tres fajas paralelas: (1) compuesta de dos triángulos simétricos; (2) un rectángulo con configuraciones geométricas, a cuyos lados encontramos dos volutas de igual cromatismo; (3) una faja con dos elementos redondeados y en contacto (en "ocho"), cada uno con un punto central y segmentos radiales. La parte superior del dibujo produce el vasto efecto de apertura.

En *horizontal*, la acuarela se divide en dos partes casi simétricas, cuya línea de división atraviesa el centro del formante "a ocho". Cada una de las partes esta caracterizada por rasgos espaciales, eidéticos y cromáticos que introducen una asimetría a favor de la parte derecha, la cual resulta mas abierta y espaciosa, porque ampliada en los volúmenes, por el corrimiento hacia lo alto de la voluta y la falta del borde de delimitación.

Se observa que, siempre en la dimensión horizontal, las oposiciones toman un valor dinámico, de izquierda a derecha, en el sentido habitual de la lectura tipográfica. En este sentido nos llevan los dos triángulos dobles, topológicamente próximos del centro de la composición, por su talla mayor o la orientación notada del triángulo derecho.

Lo mismo se puede decir de la configuración rectangular subyacente, subdividida en dos bandas y que presenta una articulación fragmentada. Para Klee, estas formaciones estructurales alternadas no representaban solo interferencias estáticas ("miembros intermedios obtenidos mediante superposiciones o compenetraciones estructurales"), sino verdaderos ritmos, es decir, procesos cadenciados (Klee 1960: 195). En todo caso, el carácter mas cerrado de las divisiones de la izquierda ritma la lectura hacia su mayor enrarecimiento sobre la derecha. También las volutas, marcadas por el paralelismo cromático, nos conducen hacia el borde oscuro contra el cual el "caracol" se repliega, interrumpiéndolo e introduciendo un efecto de profundidad en el dibujo. Sabemos que una ligera asimetría - que predomina también en el mundo orgánico- era la táctica "plástica" de Klee para infundir vida a las imágenes.

Mas abajo, encontramos el dispositivo "a ocho". En los términos de Klee: "un doble círculo, mas bien un círculo entrecruzado y dividido", cuyo centro motor "domina los dos ciclos contrapuestos". Es un formante figurativo que tiene diferentes valores semánticas en sus obras: rizo, el espiral del violín o de su empuñadura, oreja, boca, cuello, asa de ánforas, planta, pescado, serpiente,

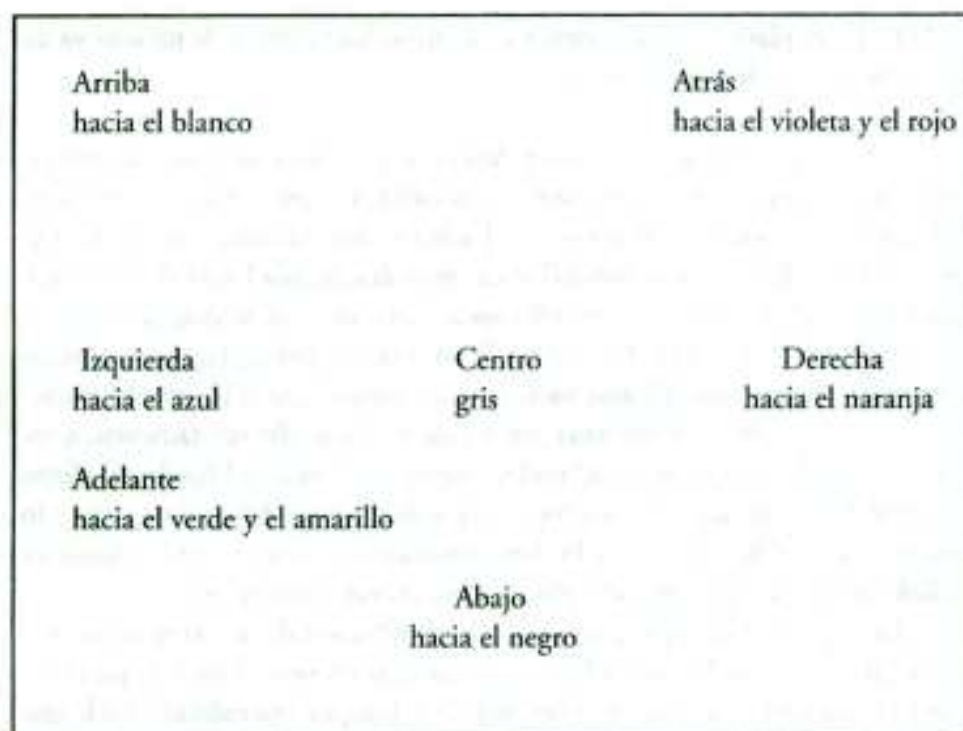
etc. Como ha visto Huber Damisch, es el signo matemático del infinito. Pero en el ámbito plástico, es un ciclo de valor tensivo porque "consiste en una alternancia de condensaciones y relajamientos, dilataciones y concentraciones. Puede entonces re-enviar a valores semánticas como la degeneración, regeneración, degeneración, etc. (Klee 1960: 107). El formante "a ocho" se encuentra en la misma línea de la intersección de los triángulos dominantes. En el interior de los "ciclos", dos puntos centrales y alineados por una misma recta son intersectados por tres líneas que modulan el efecto circulatorio: rotación y movimiento. Lo que Klee llama "el decurso continuo".

Subdividiendo la composición en *partes*, la izquierda manifiesta una disposición plástica con una orientación prevalentemente horizontal, por la dirección de las pinceladas del fondo y por los contornos negros de la voluta de la izquierda, del mismo modo en la línea que prolonga el borde inferior del ojo hasta el margen. La parte de la derecha está marcada, al contrario, por el sentido de la verticalidad, por la línea que relaciona uno de los formantes circulares del ocho con el tallado superior, y por las líneas que intersectan la voluta desplazada, respecto de la otra, hacia lo alto. El conjunto trata de obtener una "interrumpida forma móvil".

3.2. CROMATISMO

Es la dimensión menos frecuentada por la semiótica visiva; por el contrario esta juega en la teoría general de Klee un rol muy particular en el plano del significante como en el ámbito pasional⁷. En *Sphynxartig* el color está distribuido en modo complejo y sutil. Está extendido de una manera uniforme en la disposición del fondo o por pinceladas horizontales en la parte superior, con un efecto de fondo; alterna en cambio continuidad y fragmentación en la parte central, donde se encuentra más a menudo delimitado por las líneas.

3.2.1. Sabemos que para Klee, la articulación entre claro y oscuro precede la específicamente cromática, la cual es, goethianamente, efecto de un cruzamiento activo de la luz y de la sombra, obtenido a través de la pigmentación ("Las tonalidades! La antecámara del paraíso de los colores"). Blanco y negro, reversibles y correlacionados, ocupan entonces la columna central de su conocido modelo: el plano cromático está concebido según una dinámica holística, como un movimiento rotatorio en el cual se yuxtaponen los tres colores fundamentales: el amarillo, el rojo y el azul. En el centro, la mezcla de colores forma el gris. Resultan así definidos también los desplazamientos posibles del "sólido" de la representación: alto/bajo, izquierda/derecha, delante/atrás.



De particular interés, por la elección explícita de Klee, es la oposición entre el negro de la "mancha" abajo a la derecha y el gris de aquella centrada en alto. Sabemos que el dibujante teórico debería "otorgar la luz con los movimientos de colores como expresión de energía" (Klee 1960: 885). Aquí la "progresión de los valores clarososcuros" (Klee 1970: 339) dinamiza la oposición y orienta la mirada en vertical del negro al gris, es decir, de abajo hacia arriba, a través de la mediación geométrica de las cúspides de los triángulos y la orientación de las líneas.

Al contrario, la forma "a ocho" conduce horizontalmente de lo claro a la izquierda hacia lo oscuro de la derecha ("todo lo que pertenece al ámbito ponderal, se trata de movimientos de lo claro hacia lo oscuro" (Klee 1970: 111). Sabemos que para Klee, el movimiento oscuro versus gris corresponde, en el plano semántico, a un desplazamiento de la certeza - lo oscuro a la incertidumbre- el gris (Klee 1970: 306). Las oposiciones y los desplazamientos tonales corresponden entonces a categorías y a recorridos en el plano cognitivo. En particular en aquel que los semiólogos llaman la modalidad epistémico: de lo cierto a lo incierto.

Resumamos: sobre el plano horizontal el movimiento de izquierda a derecha va de una determinación a una indeterminación, de la cerrazón a la apertura, "de la unidad del caso y de la necesidad a un calculo sin fin" (Damisch

1984). En el plano vertical, orientado de abajo hacia arriba, la tensión va de la seguridad a la improbabilidad.

3.2.2. En lo que se refiere a la paleta cromática, los cuatro colores fundamentales presentes están articulados en tonalidades, para "leerse" como desplazamientos hacia los otros colores y hacia lo claro (blanco) y lo oscuro (negro). El *rojo ladrillo* es la tonalidad del rojo desplazada hacia el amarillo y oscurecida; el *verde* hacia el amarillo oscurecido; el verde se desplaza hacia el amarillo y se lo oscurece. El *azul*, en la esfumación color glicina, se obtiene con el desplazamiento del azul hacia el rojo y luego hacia el blanco. El *amarillo*, la tonalidad más diferenciada, corresponde al amarillo fundamental, a veces oscurecido (zona ocre) o aclarado, como en la banda del fondo. El efecto general de la iluminación - con rojo y verde desplazados hacia el amarillo y lo oscuro y el azul hacia el rojo y lo claro- produce el efecto de sentido dorado y cálido de un paisaje "oriental", efecto sobre el cual volveremos.

En el plano topológico, entonces, la distribución de las extensiones cromáticas ofrece una disimetría (y en consecuencia un vector) entre la parte derecha e izquierda que es redundante respecto al dispositivo eidético. En lo que concierne a la oposición figura/fondo: (1) a la izquierda tenemos una mayor articulación cromática del fondo, mientras a la derecha las bandas de color se funden en una tonalidad neutra homogénea; (2) en la figura el efecto de mayor uniformidad se encuentra a la izquierda - el primer ovalo del ocho está pintado con una misma tonalidad y el primer triángulo es de tres colores, mientras a la derecha los sectores de la otra figura oval son de un color diferente y el segundo triángulo está pintado con cuatro colores.

Mientras son difíciles de definir con respecto a la oposición forma/fondo, en cambio es posible en el plano cromático, correlacionar la "mancha" negra de la derecha con la amarilla de la izquierda, opuestas categorialmente por la luminosidad. En la concepción de Klee, en efecto, el amarillo es el color más luminoso, luego del blanco, mientras el azul-violeta es el menos luminoso después del negro. Se puede hipotizar que la "zona" amarilla - a la izquierda de la banda negra- es de tonalidad homóloga a la mancha izquierda, produzca un efecto de "rima", es decir una conexión tensiva entre los espacios de izquierda y derecha, según la orientación habitual de la lectura. En horizontal entonces, la orientación dinámica está sugerida por las manchas, es decir por "colores sin contornos", en vertical de las líneas, definidas como "contornos sin colores". Sabemos que Klee no abandonó nunca la estructura topológica para el color "libre", como ha sucedido luego para gran parte del arte abstracto.

El movimiento enunciativo parece sugerido por rasgos abiertos, enrarecidos, verdaderos elementos deícticos con los cuales el informante inscripto en

el texto conduce la mirada del observador. Entre estos es importante subrayar, además del rol opositivo y categorial de las tintas, el gradual y tensivo con el movimiento correlativo de intensificación y de desvanecimiento. Se piense, por ejemplo, al pasaje del negro al gris que es, por explícita intención del pintor, el punto intermedio entre el aparecer y el disolverse. Tanto mas significativo cuanto Klee siempre persiguió la idea de una correlación de los movimientos plásticos con motivos tímicos y patémicos, con una caracterización que llamaremos "semisimbólica"⁸. Como el "recorrido entrecortado" hacia abajo esta correlacionado a un sentido de opresión e impotencia, el dirigirse hacia lo alto del punto de vista (es decir, del negro al gris) está correlacionado a la comodidad de un "aumentado bienestar". Pero el sentimiento de una elevación conduce al observador hacia un punto de indecibilidad cromática, la aislada mancha gris y el ampliarse de la mirada se mezcla con el *pathos* de un *fading* (neutro) de intensidad. "Es una trayectoria", diría Klee, "que se puede definir *Erlebnis*" (Klee 1970: 308).

4. LO ICÓNICO

La Esfinge: "Nosotros exhalamos sonidos
misteriosos, vosotros dadle un sentido"

Fausto

Tomada como figura nombrable del mundo, el perfil general de nuestra acuarela podría recordar un violín visto de perfil, con la empuñadura a la derecha, en la parte de la voluta llamada "a rizo" o "a caracol", importante motivo del léxico de Klee⁹. O bien un vehículo torcido, un carro con ruedas irregulares. Pero el título, *Sphinxartig*, nos orienta de otro modo. Sabemos que dar un nombre no es solo categorizar; es establecer relaciones entre objetos o personas y uno mismo. Y es conocido además el rol especulativo y poético de los títulos de Klee. Para él la palabra "tiene el deber de completar y precisar las impresiones [...] suscitadas por mis cuadros". Y se trata a menudo de perifrasis alusivas que fijan con exactitud el carácter de "primera vez de las impresiones". De allí la importancia y la dificultad de traducirlas. En este caso, Como una esfinge es aceptable, pero el significado de *artig* (conformidad, garbo) es más sutil. *Esfinge-conforme* o *Esfingiforma* sería mas apropiado, y respetaría el humor malicioso de Klee, su argucia argumentativa, "preciosa flor de la ironía romántica" (Wind 1968).

Lo que mas nos interesa es la indicación de la Esfinge, figura de la pregunta y del conocimiento. La introducción del plano verbal, la denominación

modelizada traspasa los sentidos abstractos vehiculizados por los trazos plásticos en el plano figurativo, permite entonces el paso de la dimensión plástica a la icónica. Estamos conducidos a reconocer el retrato, acentuado por los efectos de profundidad, de una figura compuesta; toma forma la "fiera diferente", la Esfinge. Son raras las Esfinges, como por ejemplo en *Katastrophe der Sphinx* (1937), acompañada por una línea quebrada que señala siempre en Klee, la "gran tensión que marca el carácter dramático" (Klee 1970: 691).

Hecho o agudeza, la figuración esfingiforme se deja dividir en dos partes: la que se hace de cara y frente, enclavada en los ojos y el complejo del sombrero, este último está dividido a su vez en una diadema con extrañas toesas, separadas por un penacho.

Llamaremos Marioneta a la cara con sombrero, con la exclusión del casquete que merece un examen a parte.

4.1. LA MARIONETA

Los cuadros figurativos nos consideran

Paul Klee

A la primera mirada, la indicación antropomórfica subraya un punto de vista: la frontalidad. Vueltos hacia el espectador, los ojos permiten reconocer una cabeza "esfingiforme" que nos observa. Piden nuestra mirada y lo conducen hacia la "mancha" oscura de la cual, con un movimiento vertical, deberemos orientarnos hacia lo alto, hacia la "mancha" gris y redondeada. "El ojo sigue los trazados que le han sido aprontados por la obra", decía Klee en su famoso discurso de Jena.

¿Pero porqué la Esfinge? ¿Porqué el monstruo fabuloso tiene un aspecto lúdico e infantil? ¿Es una esfinge *artig*, agradable? Hace falta tener en cuenta la modulación satírica de Klee, que vuelve reversible lo más profundo de los propósitos. Su Esfinge avanza enmascarada por la antífrasis irónica, pero "los cuadros de Klee contienen siempre un indicio, una sena a la vida humana o al destino" (Grohmann 1991) Y tienen un modo muy preciso de parecer vagas.

Parecería en realidad una Marioneta, una de las que Klee amaba fabricar para construir historias fantásticas. El severo sombrero real de la Esfinge egipcia -una capucha con dos apéndices que bajan hacia el pecho y una diadema, el *ureo* sobre la frente- se vuelve una cómica gorra de marioneta. O un sombrero de *fool*, el bufón que está al lado del poder para hacer reír la verdad. Además, el rectángulo comprendido entre las dos volutas -y a estas opuesta formalmente- es idéntico por la forma y relación fisonómica a la diadema con la cual está condecorado, por ejemplo, *El Príncipe Negro*, una conocida acuarela

de 1927. Ahora sobre la cabeza de nuestra imagen encontramos un doble triángulo, un motivo recurrente en Klee, como por ejemplo en el *Monsieur Perlen-Schwein* de 1925, o en el *Retrato de erudito* de 1930. ¿Que sentido atribuir a estos dos triángulos entre los cuales cae el centro geométrico de la composición? ¿Encontraremos aquí el secreto de la denominación: la Esfinge?

4.2. LAS PIRÁMIDES

La Esfinge: "Defínete a ti mismo: he aquí ya un enigma"

Fausto

Nos socorren tres formantes figurativos: el "copete" vertical entre los dos triángulos; las seis líneas, tres para cada triángulo, que apuntan hacia lo alto y la "mancha" gris entredada que resulta incluida en la ideal prolongación de las líneas internas, la mas larga entre aquellas que parten de los vértices de cada triángulo.¹¹

Hipotizamos que se trate de formantes plásticos que puedan valer por los siguientes pictogramas: Pirámide, Palmera y Luna. Un paisaje de Oriente que recuerda la experiencia del viaje en el norte de África de Klee en 1914, pero sobre todo la isotopía, dirían los semiólogos, es decir una lectura coherente con el título: la Esfinge.

Mientras para los significantes es fácil una conmutación con los paisajes o los jardines lunares de Klee y la *Composición Cósmica* del mismo año (1919), en cuanto al significado el recorrido es mas complejo. Sabemos por los *Diarios* (1960) que, el año anterior del final catastrófico de la guerra, el pintor se encontraba cerca de Munich, bajo las armas de la aeronáutica alemana. A pesar de que el servicio militar le pareciera un "benigno infierno" y la guerra una "abstracción con recuerdos", estuvo muy turbado por el final trágico del conflicto y por la muerte de sus amigos August Macke, con el que había viajado a Túnez, y de Franz Marc, carácter *faústico* que "la evolución de nuestro tiempo oprimía". En el fragmento 1121, el 28 de mayo de 1918 escribe: "La noche estaba acostado en el campo de aviación con Goethe". Un precioso indicio.¹²

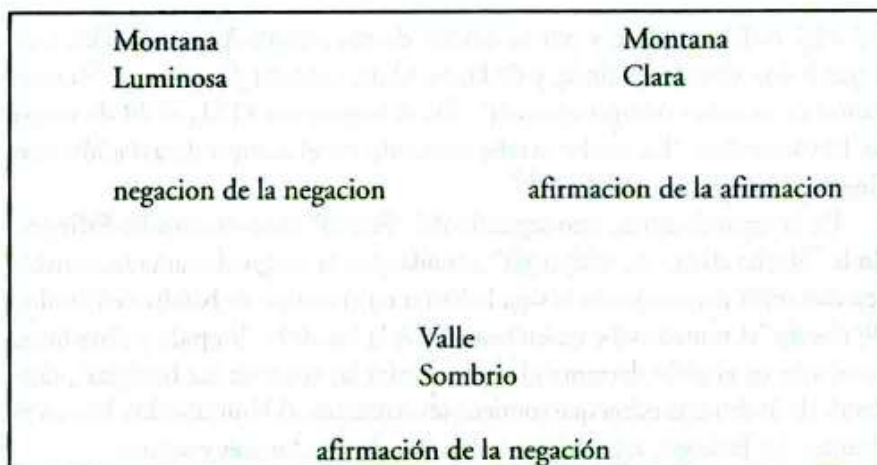
En la segunda parte, acto segundo del "Fausto" encontramos las Esfinges. En la "Noche clásica de Walpurgis", atraídas por la sangre derramada, convergen con otros personajes de la saga helénica en el campo de batalla de Farsalia, allí donde "el mundo sabe quien venció". A la luz de la "límpida y clara luna, (que) sale en el cielo derramando sobre todas las cosas su luz benigna", desciende de lo alto una esfera que contiene un aeronauta, el Humunculus. Entonces alcanzan las Esfinges, reguladoras milenarias de días lunares y solares.

Si aceptamos la fuente goethiana, con su correspondencia exacta - la guerra, el Aeronauta, la Esfinge y las Pirámides- encontramos un sentido conforme (*artig?*) al paisaje que ocupa la mitad superior del cuadro: Pirámide, Palmera y Luna. El rostro inmóvil de la Esfinge delante de las Pirámides: un mitema de la icnología fantástica que se ha construido Paul Klee. Un pensamiento figurativo, una extravagancia en su gran fresco mental.

Pero los formantes triangulares pueden valer también para otros sentidos, como las redes que prolongan las líneas de intersección y el "penacho" central que hemos interpretado como una Palmera. Dado que para Klee los elementos tienen función dinámica y las formas valen como fuerzas, según algunas proposiciones de la Teoría de la forma y de la figuración¹³ las redes calificarían un movimiento ascendente, y el penacho una orientación descendente. Por el contrario, los lados externos de los triángulos convergen hacia un punto "vacío" comprendido entre las dos redes internas, cielo vacío que acentúa la altitud de la Luna. Como hemos visto, es un movimiento que se relaciona con un rasgo tímico de /bienestar/ opuesto a la /opresión/ de la orientación contraria, pero junto al pathos de una indecible desaparición.

5. DIGRESIÓN POÉTICA

Resulta entonces sorprendente la homología figurativa y semántica con la octava de Klee analizada por Roman Jakobson con la que hemos iniciado esta reflexión. Jakobson ha hecho suya la estructura ternaria de los significantes y de los significados que reencontramos en nuestra imagen: Montana, Valle, el "diseño espacial puramente metafórico que subyace toda la poesía" y que él explica gráficamente en el esquema



En el Valle de los Hombres se sitúa entonces el sujeto que sabe que no sabe y que se confronta con las dos Montañas, marcadas por una disimetría semántica: la Montaña de los Animales y la de los Dioses¹⁴. Una típica estructura mítica que pone en juego en el plano gramatical, visivo y semántico las oposiciones de contrarios y de contradictorios que son característicos en el lenguaje de Klee. Oposiciones paradigmáticas que pueden seguidamente resolverse por neutralización o por composición, sobre el plano expresivo y temático. Sigue la mirada alzada, luego el recorrido cognitivo de lo oscuro al claro y la transformación patémica.

Jakobson observa como en el pequeño poema el "lector esta invitado a proceder de visiones espaciales (significantes) a severas abstracciones espirituales (significados)". Se diseña entonces un nuevo plano figurativo coherente: el del conocimiento. Para retomar y desarrollar los términos jakobsonianos, el Valle, lugar central del poema-cuadro, "es la única sede de la indisoluble antinomia entre dos contrarios, la conciencia de la propia inconciencia, que tal vez alude a su transformación en pura antinomia, la trágica conciencia de la propia inconciencia".

Es evidente la homología figurativa con dos formantes triangulares de nuestra acuarela y su disimetría espacial y cromática. No solo el rol del triángulo volcado abierto, el Valle, con el vértice marcado por la Palmera y de la (casi) centralidad espacial. Es inútil subrayar el "perfume" Edípico de la proposición: la trágica inconciencia de la propia conciencia.

6. EN FORMA DE PREGUNTA

Proteo: "Los trucos del filósofo te son conocidos".
Talete: "Las metamorfosis son siempre aun tu pasión"
Fausto

Volvamos entonces a la efígie de la Esfinge (los dos términos tienen tal vez la misma etimología). El observador del cuadro, es decir, el ser esfingiforme, nos mira con ojos entrecerrados, con desarmante maravilla ("Y yo miro con los ojos de la maravilla", "Und ich schaue, zu mit erstaunten Augen" (Klee 1903). Sabemos que la frontalidad de la imagen se vuelve al espectador a partir del espacio representado. Es un modo de interaccionar con nosotros.

Pero esta mirada desencajada no es un apostrofe amenazador y paralizante como la de la Medusa. El efecto de sentido es una pregunta atónica, un enigma sin desafío. ¿Es la pregunta de la Esfinge Tebana, sobre el animal de cuatro, dos y tres patas? Si así fuera hace falta decir que Edipo era el favorito del

destino, en cuanto el llevaba la respuesta de su nombre. *Oidi-pous* quiere decir "pie hinchado" y él, que fue un niño encephado, entendía de aparatos de locomoción.

Sin embargo, ¿no estaremos sobreinterpretando, como Walter Benjamin, en su vertiginosa lectura del *Angelus Novus* de Klee? Para el filósofo la mirada frontal del Angel, "atraído por un donador con las manos vacías", era un gesto de captura que arrastraba al espectador hacia la profundidad de la imagen. Un Angel hebraico: las volutas alrededor del bonete luciferino (y baudelairiano), no serían rizos sino *filacterias*¹⁵.

Un texto, sin embargo, no es el lugar donde proyectar toda la ambigüedad. Mas bien, es con su forma que selecciona entre las lecturas posibles. Hemos visto que las Pirámides y la Palmera, la iluminación oriental y la intertextualidad goethiana nos orientan hacia la Esfinge Egipcia, que había apasionado Klee aun antes que su viaje en Egipto en 1929. Es un dibujo de 1923 donde la acuarela se encuentra dada vuelta con pocas variaciones de trazos (un procedimiento familiar en Klee) con el indicativo título de *Gerüst für Kopf einer Monumentalplastik*.

Este monumento faraónico tiene un rasgo en común con el animal mitológico de Sófocles, del que Klee era un lector apasionado: la caída del reino. Citémoslo:

"Edipo: ¿Cuál desgracia podría serles de obstáculo al punto de impedirles de conocer la verdad, luego que un reino cayó en este modo?
Creonte: La Esfinge del canto engañoso nos obligaba a mirar el presente y a desdeñar al incierto porvenir."

Si el mito es, como lo hemos dicho, una solución imaginaria a contradicciones reales, la Esfinge mediatrunda de Klee es una respuesta, mántica y mítica, a la necesidad de vivir el inaceptable presente: muerte de los amigos, derrota militar, crisis dinástica en Alemania. "Caen los reinos, esta la Esfinge y medita/ Inmutable el rostro" dice Goethe. Pero la Sphinxartig no está del todo inmóvil.

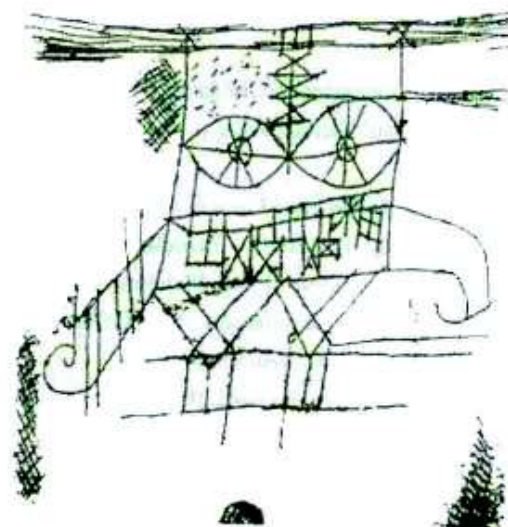


Figura 2: Paul Klee, *Gerüst für den Kopf einer Monumentalplastik*, 1923.

A diferencia del Ángel de Benjamin, que retrocede hacia el futuro, la Esfinge Egipcia (*shespankh*, "estatua viviente") vigila al límite de la eternidad, sobre todo lo que ha sido y lo que será. Diferentemente de la Esfinge Griega, cuyo problema pulsional pone en juego la vida y la muerte, la Egipcia está siempre orientada hacia el conocimiento¹⁷. Conocimiento del no-conocimiento: el futuro no es cognoscible sino a través del presente, el acontecer no está dado, sino transformado sin fin. Incluso es posible que se conozcan las respuestas, pero que no sepamos cómo hacer las preguntas...

En esta Esfinge de Klee hay un "continuo transcurrir" hecho de movimientos (horizontales), de aberturas y una tensión (vertical) de incertidumbre. Son los mismos movimientos que Hegel, en su *Estética*, atribuía a la Esfinge, volviéndola símbolo mismo del simbolismo.

Sphinxartig: título y factura de la pequeña acuarela no consiente el sentido "propio". Que aluda a la Esfinge la estrofa de Klee: *Heilige Steine gestern,/ heute ratsellos,/ heute Sinn!* (1914). Sería sin argucias sacar las cuentas del *artig*. Pero la argucia y la agudeza tienen raíces comunes: una fuerza brillante y lucida. Invitan al juego especulativo y lo iluminan con la ironía y el sortilegio. ¿Es posible entonces un sentido? El pictor doctus pareciera creerlo: *"Von immer zu hin/ Gewan es Sinn/ Bis ging ein Schein/ In wahrlich ein"* (Esel)¹⁸.

Traducción de Lucrecia Escudero Chauvel y Claudio Guerri

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARILLI, R. (1984) *L'arte contemporanea*. Milano: Feltrinelli.
- BAUSCHATZ, P. (1991) "Paul Klee speaking pictures" en *Word&Images* vol.7, n°2, abril-junio.
- BOULEZ, P. (1990) *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*. Milano: Leonardo.
- CORRAIN, L. Y FABBRI, P. (2000) Introduzione a Louis Marin, *Della Rappresentazione* en Lucia Corrain (ed). Roma: Meltemi.
- DAMISCH, H. (1984) *Fenêtre jaune cadmium*. Paris: Gallimard. Capítulo VII.
- EISENSTEIN, S.M. (1989) *La regia*. Venezia: Marsilio.
- FABBRI, P. (2000) "Un biglietto d'invito per L.Berio" en *Enzo Restagno* (ed) *Sequenze* per Luciano Berio. Milano: Ricordi.
- _____ (2001) "Accostamenti a Valerio Adami" en Paolo Fabbri (ed) *Catalogo de Valerio Adami*. Verona
- FIORIO, M. R. (1999-2000) *Categorie cromatiche e analisi plastica*. Tesis de Semiologia de las Artes. Universidad de Bologna.
- GEHLEN, A. (1986) "Paul Klee" en *Quadri d'epoca. Sociologia de estetica della pittura moderna*. Napoli: Guida.
- GREENBERG, C. (1960) *Saggio su Klee*. Milano: Il Saggiatore.
- GREIMAS, A.J. (1991) "Semiotica figurativa e semiotica plastica" en Lucia Corrain y M. Valenti (eds) *Leggere l'opera d'arte*. Bologna: Esculapio.
- GOODMAN, N. (1976) *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- GROHMANN, W. (1991) *Paul Klee*. Milano: Garzanti.
- JAKOBSON, R. (1985) "Sull'arte verbale di W. Blake e di altri poeti-pittori" en Roman Jakobson, *Poetica e poesia*. Torino: Einaudi.
- KLEE, P. (1970) *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli. En el texto figura TFE.
- _____ (1960) *Diari*. Milano: Il Saggiatore.
- KLEE, E. (1971) *Vita e opera di Paul Klee*. Torino: Einaudi.
- MANACORDA, G. (1978) "La pagina del pittore" en G. Manacorda (ed) (2000) *Paul Klee. Poesie*. Milano: Abscondita.
- MARIN, L. (1972) "Klee ou le retour à l'origine" en L. Marin (ed) *Etudes Sémiologiques*. Paris: Klincksieck.
- _____ (2000) "La cornice della rappresentazione e alcune delle sue figure" en L. Corrain (ed) *Della rappresentazione*. Roma: Meltemi.
- PRETA, I. (1993) "Sfinge: il mito della conoscenza in psicoanalisi" en G. Di Chiara y C. Neri (ed) *Psicoanalisi futura*. Roma: Borla.
- THURLEMANN, E. (1991) Paul Klee, analisi semiotica di Blumen-Mythos 1918 en L. Corrain y M. Valenti, *Leggere l'opera d'arte*. Bologna: Esculapio.
- _____ (1982) *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne:

- VARNEDOE, K. (1990) *La squisita indifferenza*. Milán: Leonardo.
- VERDI, R. (1974) "Paul Klee Fish magic: an interpretation" en *The Burlington Magazine*, n°852, Marzo.
- WIND, E. (1968) *Arte e Anarchia*. Milano: Adelphi.

NOTAS

1. Una primera versión completa de este texto fue publicada en AAVV *Paul Klee, figure e metamorfosi*, editado por Marilena Pascuali, catalogo de la muestra del Museo Morandi (Bologna, 2001). Milán: Mazzotta Ediciones.
2. Para Goodman (1976. Cap.1 "Rehacer la realidad") el dibujo de Klee en (1925) *Pedagogische Skizzenbuch*, Munich, demostraría plenamente como "el artista que trata de producir una representación espacial efectivamente aceptable en cuanto fiel por parte de un ojo occidental, debe transgredir las 'leyes de la geometría'. Y cumplir el trabajo necesario de traducción. Para Gehlen, Klee ha descubierto "las leyes particulares intra-óptimamente activas de la percepción visual". Leyes que además a sometido a "pequeñas transformaciones, pensadas fantásticamente". Efectivamente, para la imagen psíquica de Klee, se realizaría, con una racionalidad óptica y conceptual, el prodigio por el cual "las normas del mundo externo percibido coinciden con los de la imaginación".
3. Como pareciera creer Varnedoe (1990), que ha sin embargo a comprendido la homología entre el procedimiento de Klee y el método estructural de Lévi Strauss, referido a reconstruir una lógica de lo sensible.
4. Es un error común, que comete también S.M. Eisenstein (1989) considerar que Klee proponía una nueva iconología hecha de signos con significados emocionales fijos: un "alfabeto de sentimientos" de carácter simbólico, en sentido hjelmsleviano. La representación patémica es en cambio, semisimbólica, obtenida por correlaciones categoriales entre el plano de la expresión y el del contenido. La lectura "en espiral" de Klee es una fuente inexplorada en la inspiración teórica y figurativa del gran director ruso.
5. Para la confrontación entre una pintura de Klee (*Scheidung abends*) y una poesía de G. Traakl (*Die Stufen des Wahnsinns un schwarzen Zimmer*) cfr. J. Walter, en Manacorda (1978).
6. Cfr. también el análisis orientado diferentemente de Verdi (1974) y de Bauschatz (1991), que han examinado en una perspectiva semiótica y estructural los componentes lingüísticos, numéricos y tipográficos de cuatro composiciones de Klee. Sobre el carácter jeroglífico de los signos tipográficos de Klee, sobre las figuras de marco y sobre el importante efecto plástico del substrato, cfr. las contribuciones de Marin (1972; 2000). Sobre el uso de las sustancias y de sus efectos particulares y complejos cfr. tam-

bién las densas observaciones de Gehlen (1986) sobre los *collages* traslucidos y los resultados de "polifonía transparente". En particular la descripción de la composición *Via principal y vía secundaria* (Haupt und Nebenwege, 1929). En lo que se refiere al formato compartimos sus indicaciones que la ingeniosidad irónica del propósito se adapta particularmente al pequeño formato. En el grande, por el contrario, la ironía se transforma fácilmente en farsa.

7. Sobre el uso comparativo del color en su poesía, eminentemente acromática y en la pintura cfr. las observaciones de Manacorda (1978) y en particular, la correlación introducida por Jakobson entre el cromatismo vocal y el visivo, que ameritaría de ser retomada y semióticamente desarrollada (Jakobson 1985; Waught 1979).

8. Para estos términos, remitimos a Greimas, A. J. - Courtés, J. (eds.) (1986) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Vol 2. Paris: Hachette. N del T.

9. Hace falta, sin embargo, una evaluación comparativa más amplia de los diferentes valores figurativos tomados de la línea a doble espiral (la llave del violín), que puede servir en el ámbito figurativo como una oreja como por ejemplo en *El viejo que cuenta* o una boca en la *Bruja con peine*, de base del peinado en *El enamorado* o de cuello en *La cantante de ópera*, como asa del *Vaso de Pandora* o como planta y así sucesivamente. A partir de la orientación en el espacio y de la integración con las otras figuras.

10. Para similares soluciones caligráficas ver la *Pintura mural* (1924) donde el formante puede parecer una trama de encaje, o *Página del libro de la ciudad* (1928) donde se transforma en anotación.

11. Frecuentes y singulares son los sombreros de los personajes antropomorficos de Klee, como en *La Cantante L. vestida de lirios* (1923), los cabellos y en general todos los peinados.

12. Siempre en la misma ocasión Klee nota que, mientras reflexionaba sobre el misterio de la música y la pintura, los camaradas "están en torno con los ojos encantados, mascarás diabólicas que miran adentro a través de una ventana" (Klee, 1960)

13. Lección del 6 de noviembre de 1923 en Klee 1970: 52-68.

14. Sobre el motivo triangular de la Montana y de la Pirámide, con el Arbol y la Luna ver *Montana en invierno*, acuarela de 1925 (1970: 390), para las "orejas de caballo" ver *Domesticación del padrillo* (1926) y para los techos *Vista de una plaza* (1912), todos en TFF 1970.

15. El autor hace referencia a los "filacteria" amuletos en pergamino con versículos que llevaban los antiguos hebreos atado en la frente o en el brazo izquierdo. N de T. Sobre el carácter mas romántico y baudelariano y menos hebraico del *Angelus Novus* la aneología contemporánea encontró un terreno fértil en la obra de Klee, pero se puede introducir una tensión entre el Angel y la Esfinge.

16. "Ich bin gevappnet,/ Ich bin nicht hier,/ Ich bin der Tiefe/ bin fer (...)/ Ich gluhe bei den Toten (Klee 2000): Yo estoy alerta/ yo no estoy aquí/ yo estoy en la profundi-

dad.../ estoy lejos.../ yo estoy tan lejos!... yo ardo con los muertos. Y así el *Libro de los muertos*: "(La Esfinge) ve decurrir a lo lejos los ríos celestes del Nilo y navegar las barcas del Sol".

17. Los psicoanalistas post-freudianos desplazan la mirada de la pulsión de Edipo hacia la interrogación cognoscitiva de la esfinge como un implícito mito fundador del psicoanálisis. Esta, como para otras observaciones sobre la Esfinge, soy deudor de L. Petra (1993).

18. "De todos modos, opla! El sentido está aquí! Dentro de la apariencia! dentro de la verdad! se vuelve posibilidad". P. Klee *Arte en Poesías* (Manacorda 2000).

Paolo Fabbri es profesor de Semiótica del Arte en el Instituto de Disciplinas de Arte, Música y Espectáculo (DAMS) de la Universidad de Bolonia, del que ha sido su director. Trabajo durante muchos años en París con A. J. Greimas en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Ha sido profesor en las universidades de Florencia, Urbino, Palermo y en numerosas universidades americanas y latinoamericanas. Desde hace muchos años es profesor regular del Departamento de Estudios Italianos de la Universidad de Los Angeles (UCLA) en los Estados Unidos. Dirigió el Instituto Cultural Italiano en París. Entre sus publicaciones: *Tácticas de los Signos* (Gedisa, 1996) y *El giro semiótico* (Gedisa, 2000), *Semiótica in Nuce* (2003).
E-mail: p.fabbri@infotel.it