

9. KLEE Y LA LITERATURA

EL BAGAJE LITERARIO DE KLEE

Klee mantuvo a lo largo de su vida un enorme interés por la literatura y el teatro. Siguió el camino que había visto en su padre, que era un amante del poeta Heinrich Heine y escribió poesía. Persona culta, Klee fue un lector empedernido y asiduo espectador de ópera y teatro. En Munich en 1915, tras la pérdida de su círculo de amigos pintores de *Der Blaue Reiter*, los reemplazó por tres poetas: Theodor Däubler, Karl Wolfskehl y Rainer Maria Rilke, cuya influencia es perceptible en el estilo de sus diarios cuando estuvo en contacto con ellos, estilo que se hizo más literario, y él mismo compuso poemas¹.

Sus diarios, que cubren hasta 1918 solamente, nos permiten conocer gran parte de su bagaje literario y operístico hasta ese momento de su vida, en el que tenía 39 años, pues se refieren a muchas de sus lecturas y a muchas obras de teatro que vio. De la pasión de Klee por el teatro y la ópera es ilustrativo, por ejemplo, lo que hizo en 1905 cuando estuvo en París trece días con sus amigos Moilliet y Bloesch, desde el 31 de mayo al 13 de junio, y lo que hizo casi un año después, en 1906, en Berlín, en donde estuvo siete días con Bloesch, del 8 de abril, día en que llegaron, al 16, día en que cogieron de mañana el tren hacia Munich.

En París el 1 de junio fue al Théâtre Sarah Bernhard para ver *El barbero de Sevilla* de Rossini en italiano. El día 3 a la Opera Comique a ver *Chérubin*, de Massenet. El 4, en La Comédie Française, el *Tartufo* de Molière y *Il ne faut jurer de rien* de Musset. El 7, en la Ópera, *Armide* de Gluck y el 10 volvieron a verla de nuevo. El 11, en La Opera Cómica, *Louise* de Charpentier. En Berlín, por su parte, el día 10 de abril de 1906 fueron a la Komische Oper a ver *El matrimonio del Fígaro*, de Mozart. El día 11 volvieron a la Komische Oper a ver *Don Pasquale* de Donizetti. El 12 vieron *Sueños de una noche de verano*, de Shakespeare, en el Neue Theater, con el famoso Reinhardt como actor principal. El 14 de abril vieron *Rosmersholen*, de Ibsen, en el Lessintheater y el 15 *Otelo, el mercader de Venecia*, de Shakespeare, en el Deutsche Theater, de nuevo con Reinhardt de actor principal y con decorados del pintor Corinth².

Por su mujer Lily sabemos que leyó en griego a Esquilo y que, cuando estuvo en el teatro griego de Siracusa, en Sicilia, en 1931, se conmovió al pensar que allí se había representado al dramaturgo griego³. En enero de 1940, el año en el que murió, escribió una carta a su amigo Will Grohman después de leer tres versiones diferentes de la *Orestíada*⁴. Klee también conocía a Sófocles desde su época de alumno de Instituto en Berna, pues en su último año en el centro, 1898, leyó *Antígona* en un grupo de

¹ Ch. Hopfengart y M. Baumgartner, op. cit., pp. 89-90.

² *Diarios*, 644 para el viaje a París y 764 para el de Berlín.

³ Ch. Hopfengart y M. Baumgartner, op. cit., pp. 184-185.

⁴ *Ibid.*, p. 318.

lectura en el que participaban personas de todas las edades¹. Tampoco les eran ajenos los grandes comediógrafos de la Antigüedad. En 1901 y 1902, estando en Roma, leyó a Aristófanes y a Plauto y entonces expresó su deseo de escribir una buena comedia como las de Aristófanes (83, 343 y 360). También en los primeros años del siglo XX leyó Diálogos de Platón, como *La apología de Sócrates* y *El Simposio*, que encontró bellísimo (411-412 y 568), *El banquete*, de Jenofonte (358) y *La Metamorfosis* de Ovidio en una edición bilingüe (601-602). Más tarde, en 1916, *La historia de los Césares*, de Tácito (982).

Objeto de su avidez lectora fueron muchos de los clásicos de la literatura universal: el *Roman de Renart*, que pensó en ilustrarlo en 1918 (912); *El Decamerón*, de Bocaccio, que lee en 1902 y relee en 1908 (457 y 813); *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, en 1906 (750), y, en el mismo año, relee *El Quijote*, su libro favorito (768); *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, en marzo de 1905 en Berna (606); *El mágico prodigioso* y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón (561) y *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, en 1904 (578); de Molière, *Tartufo* (578), *Don Juan* (582), también en 1904, y *Los enredos de Scapin* y *El enfermo imaginario*, en 1906 (750); *Candide*, de Voltaire, en 1906, “libro único”, que comenzaría a ilustrar en 1911 (897); *Robinson Crusoe*, de Defoe, en 1918 (1129); *El barbero de Sevilla* y *El matrimonio de Figaro*, de Beaumarchais, en 1905 (550).

Admiraba a Goethe, “el único alemán soportable” con el que quisiera identificarse, diría en febrero de 1902 en Roma (375, 515). Lo relee en 1918 en el cuartel de Gersthofen. En 1904 leyó *Las conversaciones con Goethe*, de Eckermann (550). De 1902 a 1904, al menos, devora a Schiller: *La conjuración de fiesco* y *Poemas* en 1902 (422), en abril de 1903 de nuevo *Poemas* (557) y en mayo de 1904 *El enemigo del género humano* y *Don Carlos*, También en 1904 disfruta leyendo por segunda vez *Los poemas ocasionales* y *Los cuentos de invierno*, de Heine (568) y ya entonces había leído a Blake (580). En 1912 pensó en ilustrar *Viaje sentimental*, de Sterne (914). De 1904 a 1906 intenta gozar de Byron: en 1904 lee *Childe Harold's Pilgrimage* (550); en abril de 1906 *Don Juan*, pero a fines de ese año exclama: “Pero, ¡Byron!, ¡Byron!, nunca llego a entenderme contigo” (781-782). En 1902, en Roma, se interesó por el novelista francés Henri Murger y leyó al menos *Boheme* (360).

Como era de esperar en un lector tan refinado, no le pasó desapercibida la gran novela francesa del XIX: Balzac, en 1906 y 1908 (663 y 813); *Carmen*, en 1904 (557), y *Colomba*, en 1905, de Merimée (702); Flaubert, en 1918 (1100); *Fille de ferme*, *Le Vieux* y *La Dot*, de Maupassant, en 1902; Zola, en 1902 (436), en 1903 (505) y en 1916 (982). Tampoco le pasó desapercibida la rusa: Gogol, *El revisor*, en 1904 (559) y ve una dramatización de la novela en marzo de 1905 (606) y en este mismo mes lee *Almas muertas* (ibid.); Turgenev, *Torrentes de primavera*, en septiembre de 1905 (702); Dostoiewsky, en 1903 (515), Tolstoy, en 1900, 1902 y 1903, año en que leyó *Ana Karenina* (101, 360, 374 y 521), y Chejov, en 1906 (768). En 1905 leyó *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (702) y *Les fleurs du mal*, de Baudelaire (733). Otros autores de la segunda mitad del XVIII y del XIX que despertaron el interés de Klee fueron el novelista alemán Wilhelm Heinse, del que lee *Ardingello* en 1905 (601); el prosista y dramaturgo alemán Johan Peter Hebbel, las tragedias *Los Nibelungos*, en 1904 (559), *Herodes* y *Marianne* y *Michelangelo*, en septiembre de 1905 (702) y la colección de cuentos *La caja del tesoro*, en octubre de 1906 (778); en febrero de 1906 el poeta y escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, la novela *Zinnober* y la

¹ *Diarios*, 37. De aquí en adelante en este apartado sobre el bagaje literario de Klee se indicará entre paréntesis en el texto el apartado de los *Diarios* en el que Klee se refiere al autor literario que mencionamos.

colección de “Novellas” Phantasiestück; en diciembre de 1918 Klee seguía leyendo a Hoffmann (1134); al novelista y dramaturgo alemán Heinrich von Kleist, la novela *Michael Koolhaas* y la comedia *El cántaro roto*, en 1904 (551); al dramaturgo austríaco Ferdinand Reymund, *El despilfarrador*, en 1904 (582); al poeta romántico ruso Lermontov, *Héroe de nuestro tiempo*, en 1906 (663); al prosista austríaco Josef Popper Lynkeus, la colección de cuentos filosóficos *Las fantasías de un realista*, de junio de 1905 (652), y al dramaturgo alemán Otto Erich Hartlebe, la comedia *Angele*, en 1908 (826).

Sobre *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, pasó del rechazo al goce en agosto de 1905 (697). Antes, a fines de 1904, había leído de Wilde el ensayo *El alma del hombre bajo el socialismo* (583a) y en septiembre de 1905 leería la carta *De profundis* (702).

Klee siguió con atención la dramaturgia del noruego Ibsen y del sueco Strindberg. Del primero ve a principios de 1904 en Berna *Hedda Gabler* (550), lee en el verano de ese año *Juan Gabriel Borkmann* y *El pequeño Eyolf* y Lily Stumpf le lee en voz alta *Cuando despertemos de entre los muertos* (577), a finales de años lee *Espectros*, *Las columnas de la sociedad*, *El pato silvestre* y *Un enemigo del pueblo* (582) y al año siguiente, 1905, *El constructor Solness* (601). En abril de 1904 Klee devora once obras de Strindberg de un solo acto (557) y en enero de 1906 las vuelve a leer (743). Posteriormente, en 1916, lee la trilogía *A Damasco* (982).

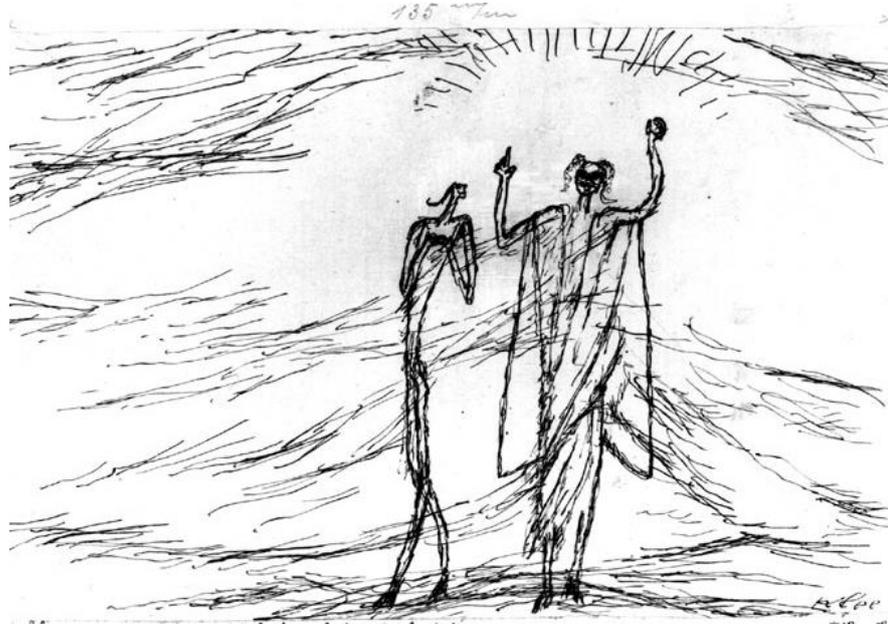
Se interesó también por otros dramaturgos contemporáneos suyos, como los alemanes Hermann Sudermann (601), Geradt Hauptmann –lee *La campana hundida* en 1904 (557)–, Max Halbe –ve a principios de 1904 en Berna *El río* (546)– y el austríaco Schnitzler –lee *Anatol*– en octubre de 1906 en Munich (778). Siguió a Bernard Shaw: en 1905 ve la comedia *Héroes* (733), en 1908 *Mrs Warren’s Profession* (826) y en 1911 *César y Cleopatra* (898). De 1902 a 1904 Gorki se convirtió en objeto de su interés: en el verano de 1902 lee *El vagabundo* (422) y *Amigos de juventud* (436); en la primavera de 1903 *Mi compañero de viaje*, *En la estepa* y vuelve a leer *El vagabundo* (502) y en el verano de 1904 ve en Berna el drama *Asilo de noche* (575). Al dramaturgo alemán Frank Wedekind le dedicó también su atención: en marzo de 1905 lee *Hidalla* (606); en 1907 y 1908: en abril de 1907 *Despertar de Primavera* (788); en febrero de 1908 *Música* (813) y en el verano de ese año *Gnomo* y *La caja de Pandora* (826).

Conoce personalmente en Munich al poeta y novelista polaco Przebyszewsky en febrero de 1908 y por eso lee su ensayo *Sobre los caminos del mal o Gustav Vigeland* (813) y en el verano la novela *Homo Sapiens* (826). Con motivo de una visita de su amigo Rilke a su casa en Munich en 1915 Klee recuerda que ha leído pasajes de *Boch der Bilder* y de *Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge* y encuentra que el poeta tiene una sensibilidad muy parecida a la suya (959). De su también amigo Theodor Däubler lee en 1918 en Munich *Mit Silverner Sichel* (1100). En el campo de la lírica, también leyó en París en junio de 1906 *Risa roja* del poeta expresionista ruso Leonid Andreiv (652) y en 1917, en Gersthofen, leyó a Rabindranat Tagore (1090).

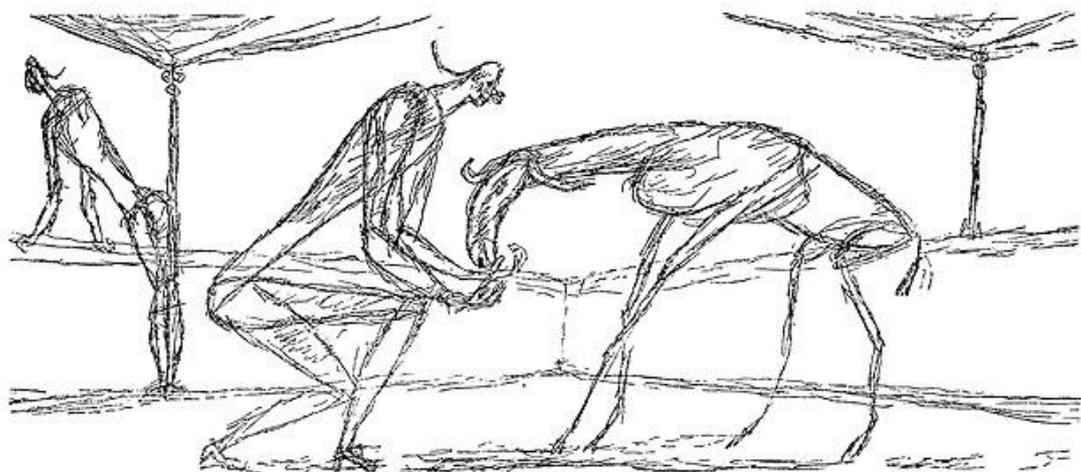
LA LITERATURA EN ALGUNAS DE LAS PINTURAS DE KLEE

Las elegidas lecturas de una persona tan sensible dejaron en su espíritu un pozo riquísimo de vivencias que, sin duda, emergieron transformados en su obras. Por sus diarios sabemos que buceó en sus lecturas de los clásicos de la Antigüedad para “invenciones” tales como el *Fénix envejecido* (*La Metaformosis*, de Ovidio,¹ y probablemente Luciano) o *El comediante* (las comedias de Aristófanes²). *La Metaformosis* seguro que fue una fuente para los distintos personajes mitológicos que pintó.

Klee leyó *Candide* por vez primera en enero de 1906 y le impresionó el ingenio y la inteligencia de Voltaire³. Más tarde, entre 1911 y 1912, ejecutó veintiséis ilustraciones sobre la obra. Inició y terminó el trabajo sin encargo de un editor. Por tanto,



no fue la esperanza de éxito comercial lo que le movió a hacerlo. El desafío de ilustrar *Candide* le proporcionó una oportunidad ideal de refinar el talento gráfico que ha ya había servido, en *Opus I*, por ejemplo, como vehículo de su inclinación innata por la



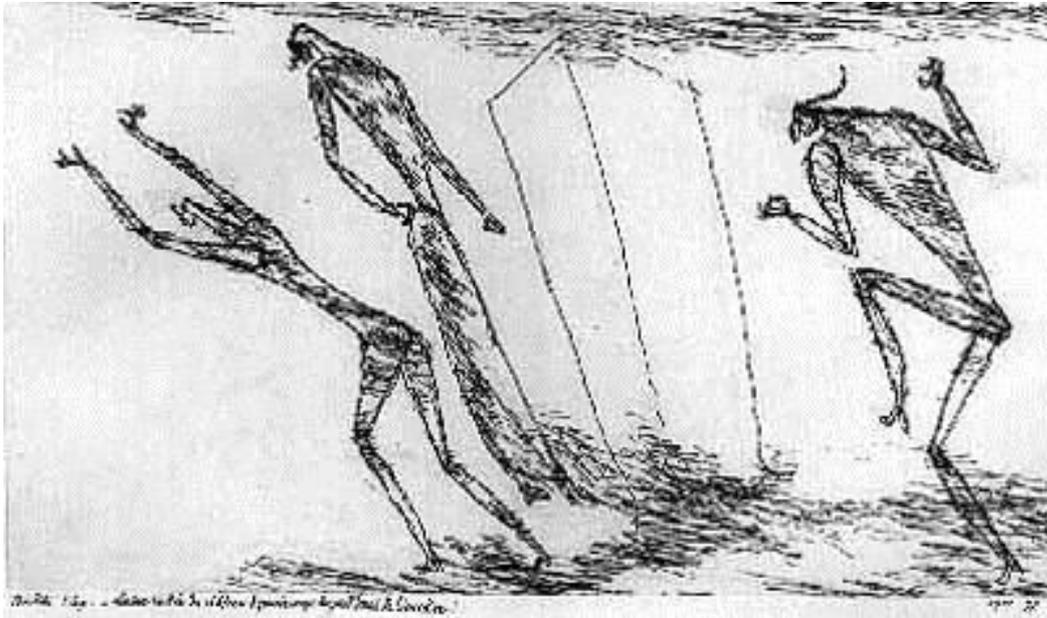
¹ *Diarios*, 602.

² *Ibid.*, 517.

³ *Ibid.*, 743.

sátira. En las ilustraciones los personajes de Voltaire se han transformado en insectos temibles. Se parecen a “santateresas”, insectos de la familia “Mantidae”. Pero introduce en ellos un elemento ingenioso: los gestos de los insectos poniendo de manifiesto sus flaquezas, son totalmente humanos.

Como Voltaire, Klee empleó la exageración y la distorsión para burlarse de la humanidad, con la que tan profundamente simpatizaba.

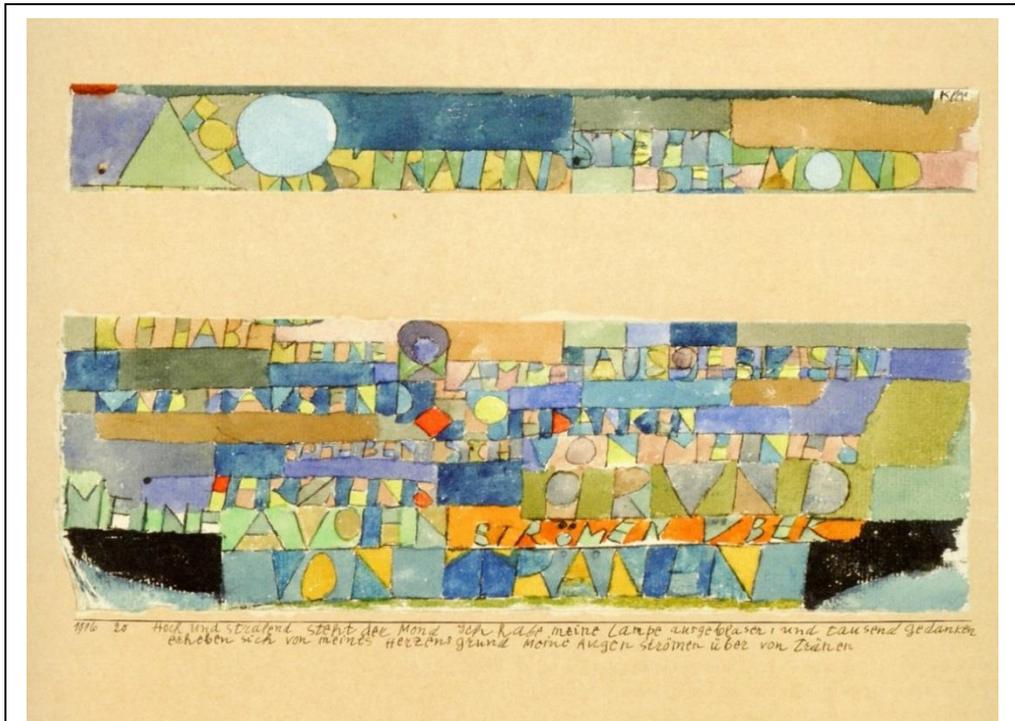


Además de las lecturas que acabamos de referir, Klee se interesó por la literatura no europea, en especial la poesía del Oriente Medio y de Asia Central. Leyó con fruición *Divan West-östlichen (Diván de Oriente y Occidente)*, la antología lírica de Goethe inspirada en la poesía persa del poeta Hafiz Shirazi (1326-1389). También leyó la colección de poemas del poeta Mirza Shafi (1796-1852), de Azerbaiyán, traducidos al alemán por Friedrich von Bodenstedt en 1851 con el título *Lieder der Murza-Schaffy*, y al poeta persa Omar Khayyam (1048-1131) en la traducción inglesa de poemas suyos hecha por Edward Fitzgerald con el título *Rubaiyat*. Ambos libros estaban en su biblioteca. Asimismo en su biblioteca estaba un libro de poesía china que le habían regalado en 1909 sus amigos Alexander y Zina Eliasberg, traducida por Hans Heilmann. Estas lecturas de literatura no europea dejarían huella en su obra pictórica.

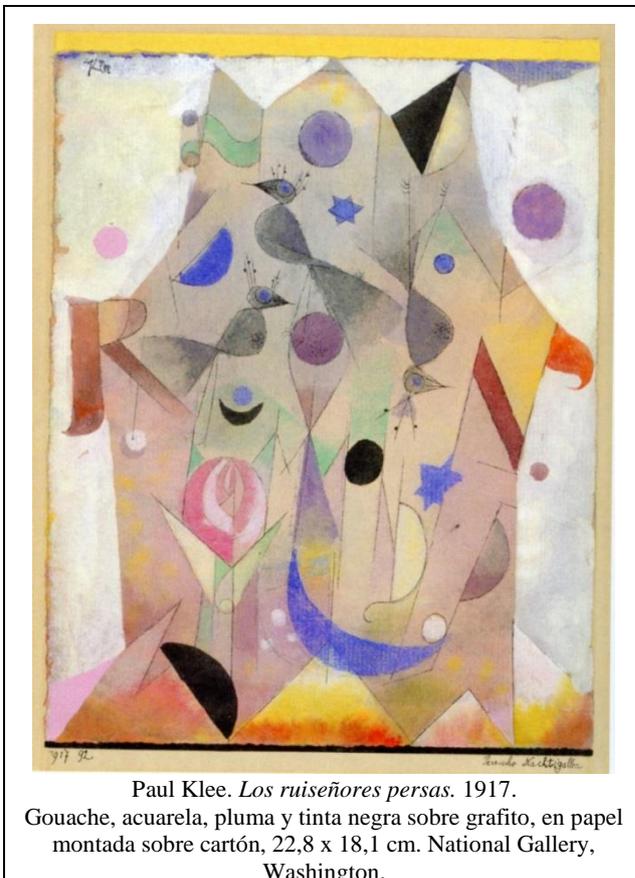
Así en 1916 hizo una serie de seis acuarelas sobre el libro de poesía china, incluyendo la adaptación pictórica en dos partes del poema melancólico de Wang Seng Yu *La esposa solitaria (Die einsame battin* en la traducción alemana). Los versos misteriosamente bellos y extraños del poema, en los que la luna solitaria y resplandeciente se convierte en un reflejo de la melancolía y tristeza del poeta, encajaban bien en el mundo emotivo de Klee. El ciclo de acuarelas abre con la pequeña acuarela *Alta y resplandeciente posa la luna, Parte I*,

En los campos de colores geométricos característicos de sus acuarelas desde 1914, Klee representa “la luna resplandeciente” en su parte superior e inserta el poema: *Hock und atralend steht der Mond. Ich habe meine lampe ausgeblasen, und tallsend Gedanken erheben sich von meines Herzensgrund. Meine Augen strömen über von Tränem* (Alta y brillante posa la luna. He apagado la lámpara de un soplo y mil pensamientos surgen del fondo de mi corazón. Mis ojos se inundan de lágrimas). De acuerdo con el tono del texto, “la melodía del color” se extiende desde tonos apagados

por medio de sombras más cálidas a unos pocos tonos de rojo, que concentran el clímax emotivo del poema (“mis ojos se inundan de lágrimas”).



Paul Klee. *Alta y resplandeciente posa la luna*. 1916.
Acuarela y pluma sobre papel, montada sobre cartón, (a)2,7 x 23,8 cm; (b) 7,7 x 223,8 cm.
Fundación Beyeler. Basilea.



Paul Klee. *Los ruiseñores persas*. 1917.
Gouache, acuarela, pluma y tinta negra sobre grafito, en papel
montada sobre cartón, 22,8 x 18,1 cm. National Gallery,
Washington.

Una acuarela de 1917, *Los ruiseñores persas*, alude a los versos del poeta persa Hafiz Shirazi, leídos por Klee en *Diván de Oriente y Occidente*:

“Ningún mortal triunfó en verte, pero miles de amantes te cortejaron;
Ni siquiera un ruiseñor sabe que en el capullo de la rosa duerme la rosa.”

Con imágenes muy sensuales, Hafiz celebra el goce del amor, del vino y del mundo natural. Dos de sus motivos recurrentes son el ruiseñor y la rosa, el primero simbolizando el anhelo terreno y el segundo la belleza divina y la gloria.

Una rosa aparece en el cuadrante inferior izquierdo de la acuarela de Klee acunada por dos hojas puntiagudas cuyas formas reflejan las cabezas de los ruiseñores. Encima y a la izquierda de la rosa aparece la letra

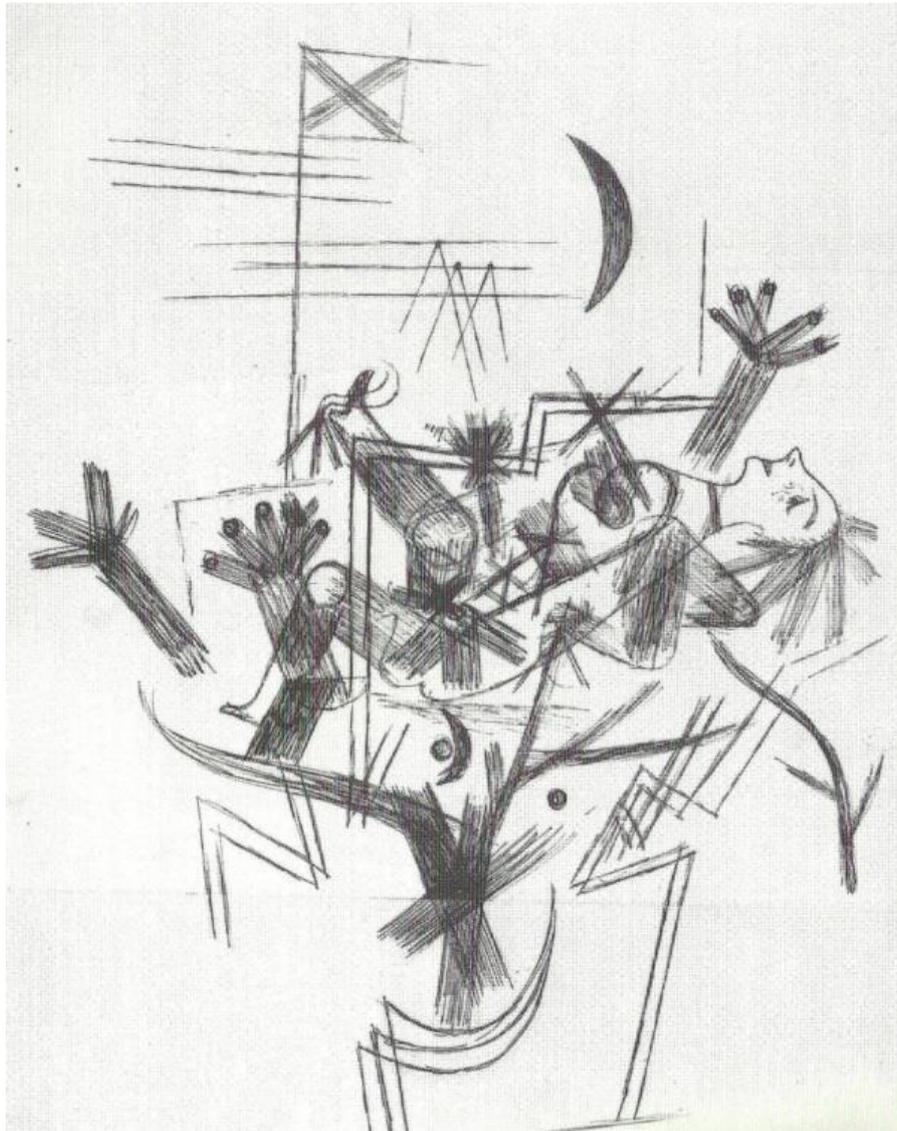
“R” (presumiblemente por “rosa”). Los tres ruiseñores ocupan el centro de la escena y uno de ellos está invertido y ebrio de deseo, su pico apuntando a la letra “N” (presumiblemente por “nachtigallen” –ruiseñor en alemán). Los cuerpos celestiales flotan por la hoja, animándola con círculos, medias lunas y estrellas, mientras a la derecha de la letra “N” aparece un banderín rojo vivo.

A fines de 1918 la editorial Müller-Verlag encargó a Klee la ilustración de la “novella” de Curt Corrinth (1894-1960) *Postdamer Platz*, de 90 páginas. Corrinth era un escritor joven intenso, que en 1917, como soldado en el frente de Verdún, había publicado poemas pacifistas, seguidos, a su regreso a Berlín, en 1919, por una colección de versos socialistas utópicos. Había escrito la novela a fines de marzo de 1918, menos de ocho meses antes de que estallara la revolución alemana. Klee recibió el encargo poco antes del 3 de noviembre y ejecutó diez ilustraciones. Müller-Verlag fue una editorial que trabajaba con escritores nuevos en ediciones ilustradas por pintores también nuevos. En el verano u otoño de 1918 aceptó publicar la obra de Corrinth porque creyó que su contenido provocativo gustaría a un público de post-guerra deseoso de fantasías escapistas. La contratación de Klee pretendía atraer la atención del lector al emparejar a dos nuevos talentos. Klee ejecutó cinco de las diez ilustraciones antes de que terminara 1918 y las cinco siguientes en los primeros meses de 1919. En 1919 se publicó una primera edición de la obra sin ilustraciones y en 1920 una segunda con las ilustraciones de Klee.

La *novella* de Corinith versa sobre un joven rico de provincias, hijo de un millonario que había hecho mucho dinero con la guerra, que se autoproclama un mesías que convoca a las prostitutas de Berlín a romper con su suerte de trabajadores del sexo para embarcarse en el goce de la sexualidad libre, a la que se unirían todas las mujeres del mundo. En una burla de la noción apocalíptica cristiana de la Jerusalén Celestial, en la que los elegidos gozan de la felicidad eterna en presencia del Salvador, el joven “mesías” convierte los hoteles de lujo en torno a Postdamer Platz de Berlín en una ciudadela de fiestas orgiásticas perpetuas. Este “comunismo moderno-eterno de cuerpos floreciendo hacia todo los hombres” en desafío de la moralidad burguesa, provoca un contraataque de las fuerzas del orden. Como la policía y el ejército fraternizan con la nueva sociedad, las autoridades recurren a tropas extranjeras, pero las mujeres, liberadas, seducen a esos soldados y abortan así el contraataque contrarrevolucionario. Corrinth, recordando la escena del lienzo de Delacroix de 1830 *La libertad guiando al pueblo*, en el que la libertad aparece representada por una mujer con los senos desnudos, presenta a cien mil mujeres desnudas y sonrientes seduciendo a las tropas extranjeras. El redentor, cumplida su misión, asciende a los cielos. Si hay una idea política consistente en la obra es la celebración anarquista de la prostitución como un desafío potencialmente revolucionario al orden burgués.

En una carta a Kubin de 1 de enero de 1920, Klee confesó que la obra de Corrinth no le parecía particularmente buena, pero reconocía que el proceso de internalizar y visualizar la narrativa de Corrinth había resultado un desafío gratificante. Al ilustrar las fantasías eróticas de Corrinth Klee dio un giro nuevo a su idea de que la sociedad burguesa reprimía la sexualidad, expresada, por ejemplo, en *La Virgen y el árbol*, de 1905 (p. 214). Klee ilustra la afirmación de Corrinth de que “los cuerpos de la femineidad finalmente redimida, liberada después de haber languidecido durante siglos en las cárceles burguesas, arden en un éxtasis loco”.

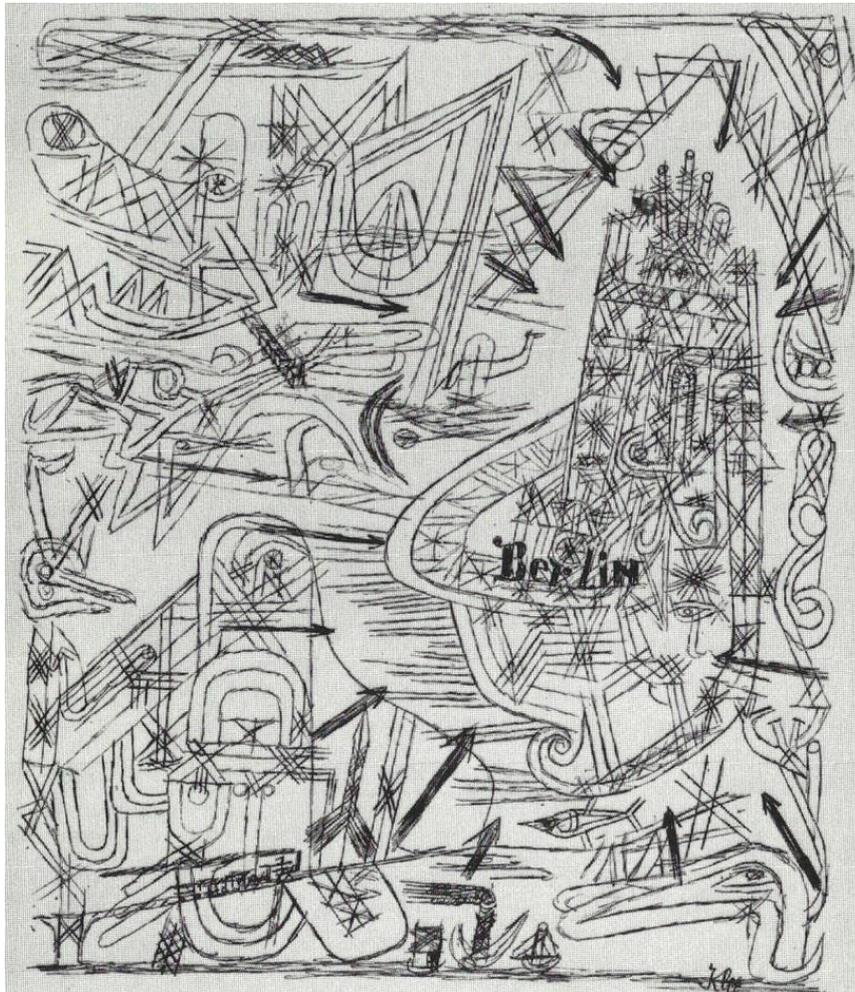
En *Tú, fuerte, oh, oh, oh, tú*, muestra una mujer sometándose entusiastamente a un tratamiento violento por un hombre. Representa un episodio en el que el héroe de Corinth hace crujir la coqueta timidez de una hija rica de la burguesía dándole una paliza. Klee representa una mujer desnuda de senos prominentes, sin manos visibles, mientras que, del hombre, solo presenta las manos, calificadas por Corinth de “valientes”, en activo movimiento. Al unir los dos cuerpos fragmentados en un juego completo de miembros, Klee sugiere la satisfacción sexual compartida de la víctima y el atacante que evoca el texto de Corinth.



Paul Klee. *Tú, fuerte, oh, oh, oh, tú*.

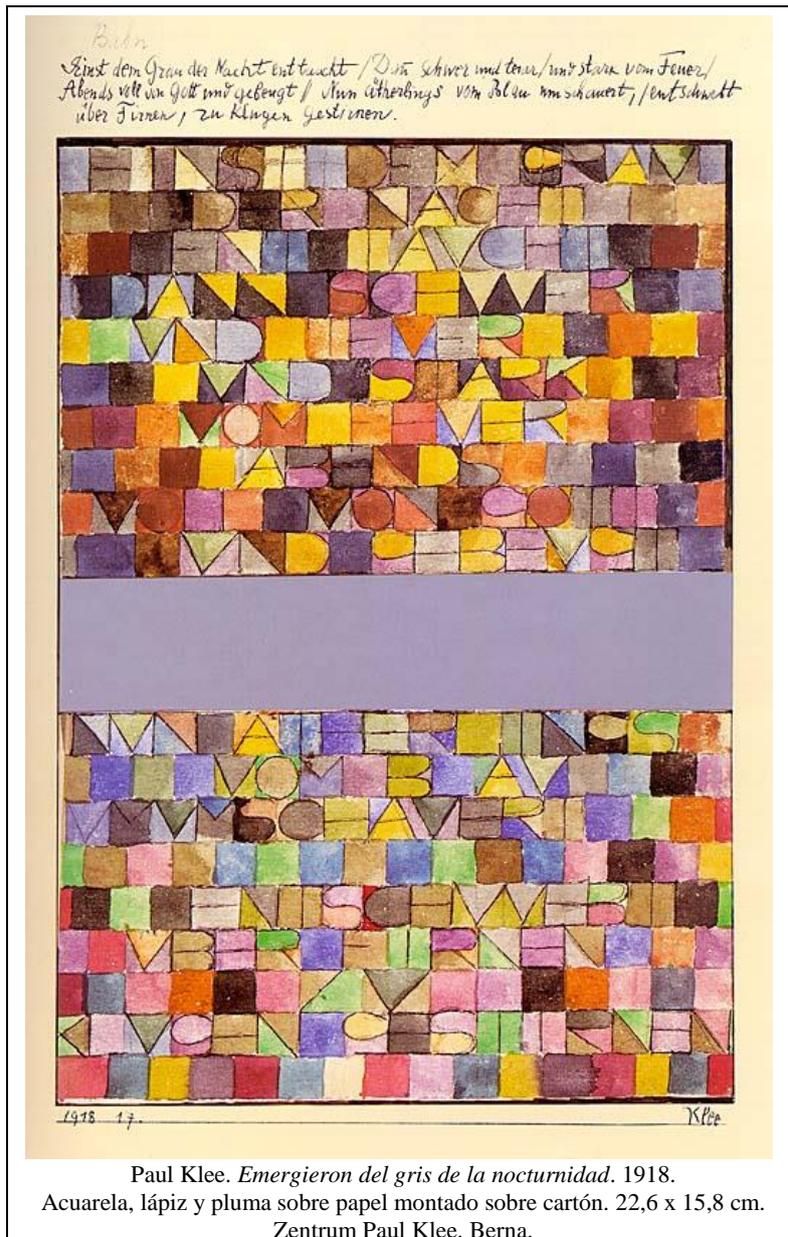
Una de las ilustraciones de la novela de Curt Corinth *Postdamer Platz*.

En otra ilustración, titulada *Berlín, nuestra ciudadela, registró el brusco aumento en diez veces de sus ciudadanas*, Klee presenta cómo Berlín, convertida en la ciudad de la eterna felicidad, atrae la población prostituta de todas las capitales del mundo en busca de la redención. Los escenarios de los cuentos de hadas de los paisajes de 1917-1918 de Klee sufren aquí una conmoción, que no impide la presencia indiscriminada de embarcaciones, peces, pájaros y la luna. Berlín está representado con un edificio alto y estrecho en el que está inscrito el nombre de la ciudad y sobre el que convergen flechas que sugieren la emigración a Berlín de innumerables prostitutas. El laberinto de redes de vías de tranvía, de puentes elevados para ferrocarriles, de cables telefónicos aéreos con los que se acostumbraba entonces a describir la gran urbe, se convierten aquí en una torre abstracta que evoca la torre de Babel, en alusión a la dificultad de comunicación en una ciudad que atraía emigrantes de todo el mundo. En la parte inferior de la ilustración un pequeño tren avanza por un puente elevado con vagones cargados de mujeres¹.



Paul Klee. *Berlín, nuestra ciudadela, registró el brusco aumento en diez meses de sus ciudadanas*. 1918. Ilustración de la novella de Curt Corintz *Postdamer Platz*.

¹ Sobre este asunto, véase pp. 147-156 de O. K. Werckmeister, *op. cit.*, y pp. 30-37, de K. Porter Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge, 2002.



En 1918 Klee ejecutó una sorprendente pintura-poema, *Emergieron del gris de la nocturnidad*¹. En efecto en una retícula formada por cuadrados coloreados interrumpida en su parte intermedia por una banda gris, Klee inserta un poema corto, en letras mayúsculas, formadas con una combinación de letras verticales, horizontales, diagonales y curvas. Klee hace corresponder cada letra con un cuadrado. La lectura del poema está facilitado porque escribió su texto a mano encima de la retícula. El poema dice así:

*Einst dem Grau der Nacht
 enttaucht/Dann scher und
 teurer/und stark vom
 Feuer/ Abends voll von
 Gott und gebeugt/*

*Nun ätherlings vom Blau
 umschauert/entschwebt
 über Firnen/zu klugen
 Gestirnen.*

La traducción, difícil, podría ser:

“Una vez emergieron del gris de la nocturnidad/entonces graves, preciosas/y fortalecidas por el fuego/noches llenas de Dios y humildad/ahora seres etéreos envueltos de azul/flotando sobre campos de hielo/hacia las constelaciones brillantes.”

La combinación de un texto poético con imágenes es una tradición china, pero esta misma combinación puede aparecer también en la tradición de la iluminación occidental. Klee parece que en esta obra quiso profundizar en ambas tradiciones desde la perspectiva del arte moderno. En octubre de 1917, en una carta que escribió a Lily desde el cuartel de Gersthofen, le comunicó su proyecto de compilar una antología

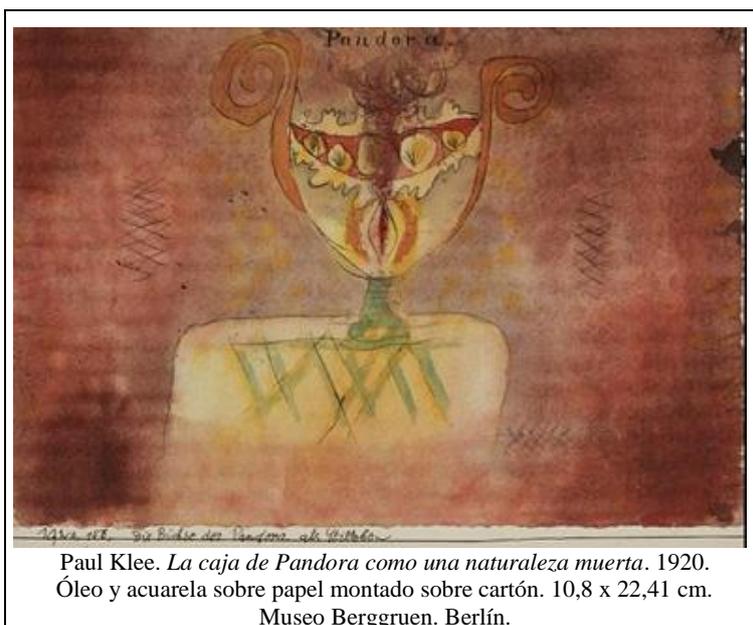
¹ La lectura de esta obra es la de K. Porter Aichele, *Paul Klee, Poet/Painter*, 2006, Rochester, New York, pp. 45-51.

poética que incluyera obra suya, verbal y visual. Este proyecto pudo haber estimulado este poema, de autor desconocido, probablemente del propio Klee.

El texto es un ejercicio bien hecho en pintura expresionista de palabras que plantea la experiencia de unas noches en sus extremos sensoriales de calor y frío. Con la excepción de los cálidos rojos y anaranjados asociados con el fuego, la paleta de colores es fría, oscila de un azul celeste relativamente claro al más oscuro, acromático, gris de la noche, ambos colores mencionados en el texto. El poema de Klee evoca la naturaleza con una acumulación de imágenes que no tienen una continuidad temporal o espacial obvia. Su coherencia estructural interna resulta de un flujo rítmico conseguido coordinando acentos métricos, rima y asonancia. Por otra parte, las letras compartimentalizadas en las unidades de la retícula están todavía más inconexas que la secuencia de imágenes verbales que forman el texto. Sin embargo, como el poema mismo, el escenario visual es estructuralmente coherente. El orden es impuesto no solamente por la retícula, que funciona de modo similar a los versos y estrofas de un poema, sino también por la repetición rítmica de líneas rectas y curvas y por la distribución del color en los cuadrados de la retícula, comparable a la asonancia y a la rima.

Los colores específicos mencionados en el texto también aparecen en la retícula, con unos contrastes más fuertes en la parte superior y una distribución más equilibrada en la parte inferior, lo que genera un deslizamiento tonal que se relaciona con el texto. A pesar de estas correspondencias entre significantes visuales y verbales, los colores y las palabras no están emparejados ilustrativamente, como se evidencia en el amarillo, violeta, azul y verde en los cuadrados que contienen la palabra “grau” (gris). Tampoco hay correspondencias exclusivas de colores con letras.

Una característica singular, única, de *Emergieron del gris de la noche* es la ausencia de motivos literalmente descriptivos. Para conseguir un grado perceptible de distanciamiento poético entre los signos verbales y visuales, Klee eliminó totalmente las imágenes ilustrativas, sustituyéndolas por cuadrados coloreados como significantes visuales y prefiriendo así la sugerencia poética a la transcripción gráfica literal. El resultado de este experimento es una pintura-poema no tradicional que supone un paso significativo en el proceso de enriquecer el paradigma *ut pictura poesis* con el impulso modernista hacia la abstracción.



Paul Klee. *La caja de Pandora como una naturaleza muerta*. 1920.
Óleo y acuarela sobre papel montado sobre cartón. 10,8 x 22,41 cm.
Museo Berggruen. Berlín.

La caja de Pandora como una naturaleza muerta, de 1920, es otra pintura de Klee basada en la literatura, generada por una obra del dramaturgo contemporáneo de Klee Frank Wedekind (1864-1918), escrita en 1902. En una carta que Klee escribió el 6 de julio de 1904 a Lily Stump mostró su gran interés por Wedekind. En sus *Diarios*, como hemos visto, leyó varias obras de él en 1905, 1907 y 1908, incluida en este último año *La caja de Pandora*.

A Pandora, receptora de

muchos regalos de los dioses griegos y convertida en una mujer seductora por Hefesto, fue enviada por Zeus como la maldad con rostro bello para castigar al género humano. A pesar de la advertencia de Prometeo, su hermano Epimeteo la tomó como esposa. Pandora abrió su caja (una urna) y salieron de ella todos los males. Sólo se quedó dentro la esperanza. En la acuarela, ejecutada después de 1920, Klee escribió el nombre “Pandora” en el centro de la parte superior para no dejar duda sobre el tema. La naturaleza muerta “nada” sobre un rojo burdeos que contrasta con unos verdes amarillentos. La caja de Pandora, la urna, se transforma en la cabeza de Pandora misma, con muchos ojos, una vagina por boca –insinuando la naturaleza ninfomaniaca, devoradora de hombres, de Pandora- y las asas de la urna como orejas. Pero la urna es al mismo tiempo de donde salen todos los males en forma de oscuros efluvios venenosos.

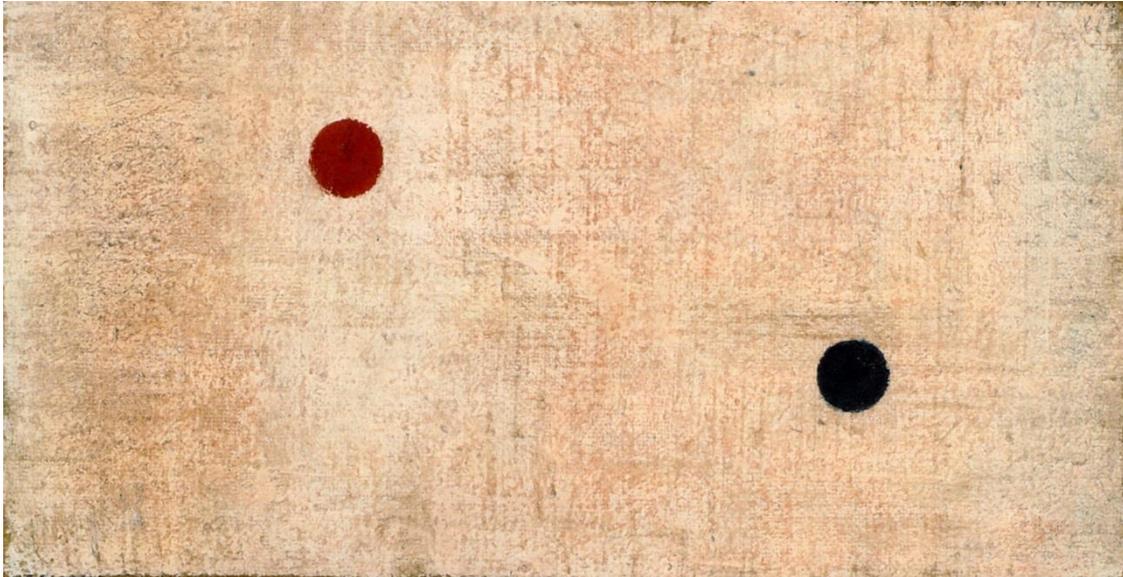
A Klee le gustaban los cuentos del poeta y escritor alemán E.T.A. Hoffmann (1776-1822), conocido con el sobrenombre de “Fantasma Hoffmann” en su propio país. Como hemos visto, en febrero de 1906 y en diciembre de 1918 leía obras de Hoffmann. *Cuento a lo Hoffmann*, de 1921, parece basarse en el cuento lírico mejor conocido de este escritor, *El puchero de oro*, una historia mágica que oscila entre la pura fantasía y la vida diaria de Dresde. Cuenta las tribulaciones del joven Anselmo, ingenuo y estúpido, y sus esfuerzos por entrar en Atlantis, el cielo de la poesía. El árbol desde el que Anselmo oyó por primera vez voces aciagas hablándole

puede estar a la izquierda. La construcción extraña, tubular, de la derecha quizás represente la botella de cristal en la que Anselmo se vio encerrado. Las referencias repetidas del cuento al tiempo se reflejan en los dos relojes y el recipiente del centro puede representar “el puchero dorado”, con el lirio fantástico que da nombre a la historia.



Paul Klee. *Cuento a lo Hoffmann*. 1921.
Acuarela y grafito. 31,1 x 24,1. MET. Nueva York.

En 1938 Klee rindió homenaje a Stendhal en un óleo sublime, que tituló *El rojo y el negro*.



Paul Klee, *El rojo y el negro*, 1938.
Óleo y acuarela sobre arpillera con una capa de yeso, montado sobre tabla.
Von der Heydt Museum, Wuppertal. Alemania.

No se agotan aquí las referencias literarias de la pintura de Klee. Por ejemplo, *Por la puerta de la profundidad*, de 1936, podría estar basada un poema de Rilke (pp. 288-289) y *Viaje a la oscuridad* de 1940 (pp. 291-292) se inspira en la barca de Caronte.

Por otra parte, en un dibujo de 1933 Klee dio ingeniosa expresión a su creencia de que el pintor debe engendrar arte como la naturaleza engendra naturaleza. Klee nos presenta a un poeta con cabello abundante y alborotado, con un feto en sus entrañas que espera contemplar la luz del día. El título del dibujo en alemán significa “estar preñado con un niño” o “estar preñado con ideas artísticas”. Klee en repetidas ocasiones se refirió a su propia producción artística como “Kinder”, niños.



Paul Klee. *Poeta preñado*. 1933.
Lápiz sobre papel. Kunstmuseum.
Berna.

