

## Artículos

### Línea y fuerza de la línea en el *Rayo luminoso* de Paul Klee

Line and Line Strength in Paul Klee's *Luminous Ray*

Ligne et force de la ligne dans le *Rayon lumineux* de Paul Klee

*Juan García Hernández*

Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM

juan.gh.gh1097@gmail.com

---

#### Resumen

En el presente escrito analizaremos una pintura del artista Paul Klee, a partir de un enfoque semiótico. Para lograr el cometido, en primer lugar, y siguiendo la metodología de la semiótica plástica, describiremos el plano de expresión de la pintura *Rayo luminoso*, con el fin de reconocer elementos y objetos del cuadro tanto en su dimensión cromática como eidética. Posteriormente, trataremos de identificar el proceso de narratividad y enunciación que se abre en la obra tratada, bajo tal consigna derivaremos dos aspectos relevantes para completar el análisis semiótico: las constelaciones y el espacio que nos posibilita interpretar lo mirado. Finalmente, esbozaremos la isotopía que se deriva del cuadro, particularmente prestando atención en las categorías sémicas recurrentes.

**Palabras clave:** Klee, semiótica plástica, *Rayo luminoso*, línea y fuerza de la línea

#### Abstract

In this paper we will analyze a painting by the artist Paul Klee, from a semiotic approach. To achieve our purpose, first, and following the methodology of plastic semiotics, we will describe the plane of expression of the painting *Colourful Lightning* in order to recognize elements and objects of the painting both in its chromatic and eidetic dimension. Subsequently, we will try to identify the process of narrativity and enunciation that opens in the painting, under that premise, we will derive two relevant aspects to complete the semiotic analysis; the constellations and the space that allows us to interpret what we are looking. Finally, we will outline the isotopy derived from the painting, particularly paying attention to the recurrent semic categories.

**Keywords:** Klee, plastic semiotics, *Colourful Lightning*, line and force of line

## Résumé

Dans cet article, nous analyserons une peinture de l'artiste Paul Klee à partir d'une approche sémiotique. Pour ce faire, nous commencerons par décrire, selon la méthodologie de la sémiotique plastique, le plan d'expression de la peinture *Rayon lumineux*, afin d'identifier les éléments et les objets du tableau tant dans leur dimension chromatique qu'eidétique. Ensuite, nous tenterons d'identifier le processus de narrativité et d'énonciation qui s'ouvre dans l'œuvre traitée. Sous cette devise, nous dériverons deux aspects pertinents pour compléter l'analyse sémiotique : les constellations et l'espace qui nous permettent d'interpréter ce que nous voyons. Enfin, nous esquisserons l'isotopie qui découle du tableau, en accordant une attention particulière aux catégories sémantiques récurrentes.

**Mots-clés :** Klee, sémiotique plastique, *Rayon lumineux*, ligne et force de la ligne

---

## Introducción

En el presente artículo analizaremos una pintura de Paul Klee para mostrar un caso donde se vuelva patente el modo en que el concepto de dimensión plástica proporciona movimiento y dinamismo al proceso de significación. Cabe aclarar que el concepto de dimensión sobre el cual parte nuestra reflexión se alinea a la reciente contribución metodológica que realizó Jacques Fontanille en el libro colectivo *Semiotics of Images* (2024). En el capítulo de Fontanille, “The iconic and the plastic dimensions”, el autor propone una serie de propuestas terminológicas y metodológicas con el fin de sintetizar y enriquecer la discusión entre lo que en semiótica plástica se ha definido como nivel figurativo o icónico y nivel plástico. Tal discusión comienza a partir de las obras de Jean Marie Floch y Félix Thürlemann, en las cuales ambos proponen un análisis semiótico alrededor de pinturas de Kandinsky y Klee, respectivamente. Es decir, la diferencia terminológica entre el nivel figurativo y plástico paulatinamente ha ganado mayor atención en los últimos años, en particular en la semiótica que se encarga de analizar imágenes. Por ello, J. Fontanille (2024), más allá de tratar ambos niveles como separados e independientes, propone denominarlos dimensiones: “las dos dimensiones son configuraciones semióticas que forman parte de un todo heterogéneo asumido como significante, es decir, que se considera un vehículo de efectos de significado que deben ser descubiertos, construidos y/o explicitados” (p. 123, párr. 5).

A partir de tal definición resulta oportuno reconocer la manera en que la dimensión icónica y plástica van entrelazándose, pues tanto la una como la otra se muestran en constante cercanía, sea porque una genera más efectos de significado, o porque la otra, en cierta medida, conduce los elementos sensibles que serán fundamentales en el proceso de enunciación. Al respecto, de este entrelazamiento constante entre la dimensión icónica y figurativa, Fontanille (2024) escribe: “La dimensión plástica dinamiza las relaciones entre los objetos de la dimensión icónica y plantea la hipótesis de una lectura narrativa y temática, en la que los objetos icónicos son figuras de la superficie” (p. 129).

Con el fin de actualizar la discusión entre la dimensión plástica e icónica, nos aproximaremos a la pintura abstracta de Paul Klee, *Rayo luminoso*. Dicha obra nos ofrece una vía para identificar el modo en que lo icónico es soportado a partir de los elementos plásticos; particularmente, notaremos cómo el plano de la expresión va construyendo una significación de lo sensible donde la relación entre los elementos como color y línea conducen a la aparición de *fuerzas* que al final terminan por estabilizar un espacio cognitivo, en el cual lo figurativo parece ser desplazado. No obstante, como veremos, la dimensión plástica es construida en virtud de cómo la dimensión icónica deja de lado una significación ya disponible, para dar paso a una significación no disponible. Tal circunstancia es descrita por Fontanille (2024) de la siguiente manera:

La dimensión icónica conduce a una estabilización de figuras con el propósito de reconocer una significación ya disponible, mientras que la dimensión plástica lleva a una estabilización de figuras con el propósito de dotarlas de una significación que aún no está disponible, que solo está en desarrollo en la enunciación misma (p. 39).

Justamente, nuestro análisis semiótico se centra en la posibilidad de enunciar el modo en que la singularidad de la línea, más allá de entenderla como un elemento del plano de la expresión, abre una situación donde se redefinen las dimensiones que articulan nuestra experiencia de la pintura.

### 1. Presentación del *Rayo luminoso*

En lo que sigue estudiaremos el *Rayo luminoso* de Paul Klee, el cual es un óleo sobre lienzo con medidas de 50.3 x 34.2 cm ubicado en la Colección de Arte de Westfalia en Dusseldorf, Alemania, particularmente en la sede K20 (Quabeck, 2012). El cuadro posee una orientación vertical, y, en virtud de las medidas, nuestra mirada se centra en ciertos elementos que son la línea de color dorado en el centro y el azul del fondo.

Figura 1

*Rayo luminoso (Bunter Blitz), 1927*



Fuente: Quabeck, 2012.

Revelaremos la significación que la pintura pone de manifiesto al momento de ser leída a partir de un recorrido generativo, porque el análisis que nos proponemos implica ir de lo superficial a lo profundo; es decir, nos corresponde exponer el modo en que se genera significado. Este recorrido generativo fija su meta en alcanzar una relación inmanente; por eso, nuestra interpretación no es de carácter meramente subjetivo, merced a valoraciones y opiniones, sino que parte de la experiencia singular del sujeto que la lee. Por lo dicho, nuestra posición es analítica, pues conlleva un marco teórico concreto: la semiótica visual, y, particularmente, la plástica de Algirdas Greimas y Félix Thürlemann propuesta en la década de 1980. Dada la riqueza y amplitud que la semiótica visual brinda al momento de analizar una imagen artística, no incluiremos otros enfoques disciplinarios como la fenomenología o la historia del arte. Sin embargo, esta omisión no deja de lado que ciertos conceptos derivados del análisis semiótico no enriquezcan una comprensión fenomenológica o histórica-artística; al contrario, comprobaremos que la dimensión plástica provee de categorías que pueden servir a futuras investigaciones en disciplinas afines a la semiótica.

Una vez explicitado nuestro punto de vista y enfoque, cabe justificar nuestra decisión por tratar un cuadro de Klee. En gran medida, la principal razón descansa en la posibilidad de reflexionar sobre el modo en que paradigmáticamente se revela un modo en que se manifiesta la línea, entendida no sólo como un elemento material o formal, sino como un elemento que pone en marcha una narrativa, es decir, una dinámica específica, y, por tanto, una fuerza. Desde luego, en primera instancia, asistimos a la materialidad de la línea, pero dicha materialidad yace determinada por una *visión particular* del quehacer artístico de Klee, pues, para el maestro de la Bauhaus, la *fuerza de la línea* implica un principio orgánico, un movimiento y contramovimiento donde deja libre a la línea; esto es, que la línea en la pintura envuelve un modo de ver y percibir el mundo más allá de razones académicas y dogmáticas, ya que, para el pintor, el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible (Klee, 2007). Justamente dicha propuesta supone una cosmovisión particular, la cual encontramos a lo largo de su producción.

A partir de lo expuesto, cabe resaltar que, al tratar la pintura desde un enfoque semiótico, la pregunta central que intentaremos responder se formula así: ¿cuál es el significado inmanente del *Rayo luminoso* y por qué dicha significación nos muestra a la línea no como un elemento meramente formal? De la anterior pregunta se desprenden otras que serán atendidas en la medida en que esbozemos el plano de expresión de la pintura, la narrativa y el proceso de enunciación que esperamos seguir. Dicho esto, habrá cuestionamientos que surgirán paulatinamente como: ¿por qué la línea en el cuadro no sólo es un elemento lineal, sino también un objeto? O ¿por qué la pintura no es necesariamente abstracta, sino que se ubica en la tensión de un motivo figurativo? Entre otras interrogantes. Hasta aquí la delimitación de nuestro objeto de estudio. En los apartados subsecuentes se mostrarán las cadenas de significado sobre la manifestación singular de la línea.

## 2. El plano de expresión

Tal como hemos advertido en el apartado previo, nos serviremos de la propuesta de Greimas, y particularmente de Félix Thürlemann, para emprender nuestro análisis. Thürlemann, en su ya célebre libro *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures* (1982), brinda una serie de consideraciones metodológicas para aproximarnos a casi cualquier pintura. Sin embargo, en dicho ensayo podemos reconocer que la singularidad de la producción artística de Klee consiste en que, por un lado, retoma gran parte de una tradición pictórica occidental, donde la figuración yace enriquecida por motivos narrativos, o sea, las figuras que representa Klee en cierta medida remiten a una serie de relatos constitutivos de la tradición occidental. Por otro lado, Klee va más allá de la tradición porque tensa el proceso de figuración en la medida en que busca una abstracción que dé cuenta de elementos fundacionales en relación con la práctica de la pintura; es así que elementos como el punto, la línea, el color, son elementos formales animados a partir de una reflexión misma sobre ellos; es decir que, para el artista, la línea o el color son elementos que tienen su propia vitalidad, y dicha vitalidad será concretizada a partir de una configuración nueva.

Aquella singularidad de la obra permite a Félix Thürlemann reconocer tres casos donde asistimos a una tensión entre la figuración y la abstracción, y dicha tensión sólo es descubierta a través de una serie de consideraciones sobre el plano expresivo de las obras. Porque una vez que comenzamos a distinguir el plano podemos designar las dos partes del signo: el significante y el significado, o bien, en términos plásticos, la expresión y el contenido. Tal dicotomía es la base para todo tratamiento semiótico. Si respecto de la problemática de analizar imágenes, las cuales corresponden a otro tipo de código que no es el lenguaje, Greimas (1994) escribe que la validez de la semiótica visual “implica que los brochazos que recubren las superficies utilizadas para ese fin constituyen conjuntos significantes y que las colecciones de esos conjuntos, cuyos límites falta precisar, son en su momento sistemas significantes” (p. 19). Precisamente, esta búsqueda de sistemas significantes a partir de la identificación de elementos que conforman el plano de expresión es el primerísimo paso para emprender la búsqueda de una significación profunda.

En lo que sigue, trataremos de exponer los elementos que conforman el nivel plástico, o mejor dicho la dimensión plástica, a propósito del señalamiento de Fontanille que presentamos al comienzo del texto. Después, veremos hasta qué punto es posible identificar objetos en la dimensión figurativa. Antes de avanzar, conviene advertir que un elemento es la unidad de manifestación mínima de la dimensión plástica; es decir, que a estos elementos corresponden reglas formales independientes de la dimensión figurativa, y esta afirmación es medular porque un elemento tiene dos naturalezas: color y forma. Tal como apunta Thürlemann (1982):

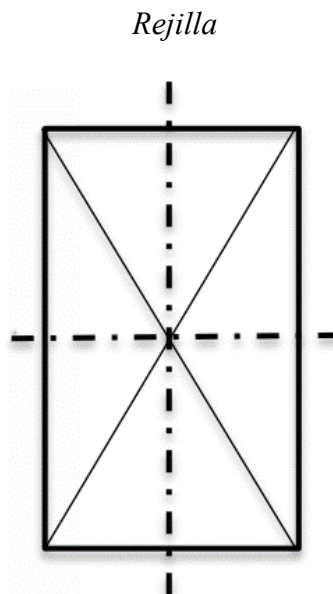
En adelante, las categorías relacionadas con el dominio del color se llamarán *categorías cromáticas*, mientras que las categorías relacionadas con el dominio de la ‘forma’ se

denominarán *categorías eidéticas*. Así, definimos el elemento como una combinación de una figura cromática y una figura o jerarquía de figuras eidéticas (p. 19).

No obstante, el término de figura también merece ser aclarado, pues para Greimas y Courtés (1990), las figuras son un “conjunto de unidades mínimas de expresión” (p. 175); es decir que tendremos rasgos distintivos que pertenecen a la dimensión cromática y otros a la dimensión eidética, por ejemplo, una serie de líneas curvas en paralelo podrán ser después significadas como el tronco de un árbol.

Entonces, cuando nos remitimos al cuadro de Klee, ¿qué figuras podemos reconocer? A primera vista, asistimos a un conjunto de elementos como líneas, puntos, colores; sin embargo, antes de pasar a la descripción de estos elementos, conviene reconocer la distinción entre fondo y figura, en la medida en que el fondo no sólo es la superficie sobre la cual se erigen los elementos mencionados, sino que es su contraparte, ya que marca la primera diferencia de la imagen. Un fondo azul y rectangular se antepone a elementos y figuras. Además de esta primera distinción, podemos después reconocer las virtudes del formato, es decir, el formato mismo del cuadro nos ofrece ya una pista sobre las categorías visuales sobre las cuales se verterá nuestro análisis, ya que partimos de la bidimensionalidad, y centramos la atención en la verticalidad y horizontalidad del cuadro. Esta primera postura nos permite determinar la posición especial del objeto pictural, y esto facilita una articulación inicial de la superficie. Entonces, si decimos que un punto está arriba, y un conjunto de líneas, abajo, o que las líneas van de arriba hacia abajo, asistimos a la oportunidad de construir líneas o ejes mediante los cuales reconocemos el peso de la horizontalidad o verticalidad.

Figura 2

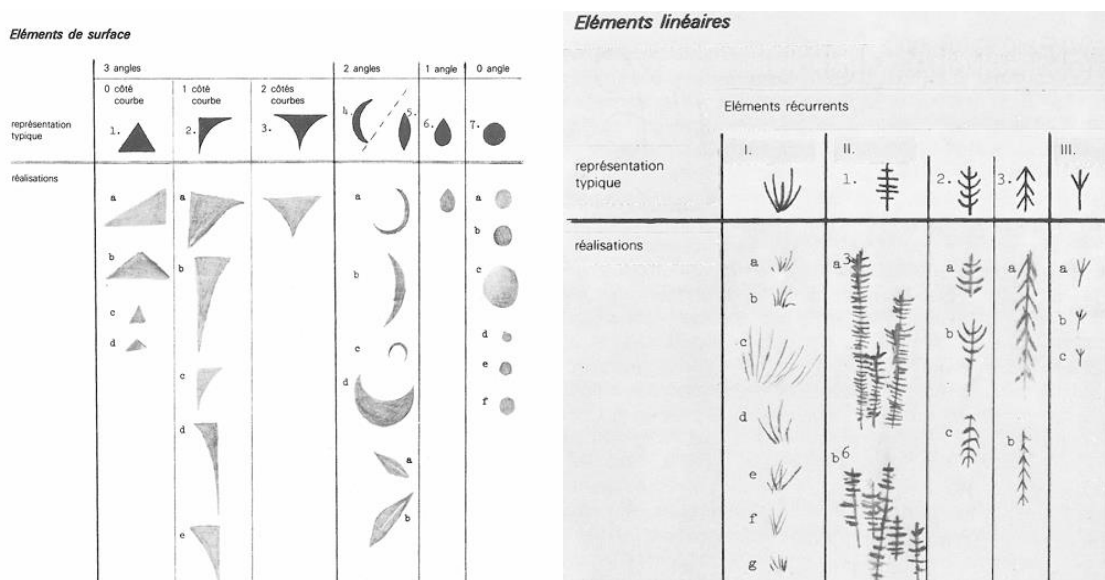


Fuente: Thürlemann, 1982, p. 22.

En virtud de la imagen anterior, resulta plausible decir que abstrae la forma del cuadro que pretendemos estudiar. Sin embargo, a pesar de tal abstracción, necesitamos emprender el análisis en función de un inventario y clasificación de elementos. Félix Thürlemann, al analizar *El mito floral* de Klee, logró distinguir al menos diez partes que se dividían en los elementos *de la superficie* y los *elementos lineales*. Así, en la siguiente imagen vemos un fragmento de ese repertorio.

Figura 3

Cuadro de elementos








Fuente: Thürlemann, 1982, pp. 25-27.

No obstante, los elementos del cuadro que analizamos no son los mismos. En consecuencia, debemos generar otro repertorio. Nuestra propuesta, en buena medida, debe orientarse por las sugerencias de Thürlemann, pues para llegar a reconocer los elementos de la superficie necesitamos una serie de oposiciones, tales como derecha-izquierda, angular-redondo, recta-curva. En lo que respecta al *Rayo luminoso*, hay un elemento de superficie: un círculo en la parte superior, y dos elementos lineales: líneas rectas y atravesadas entre sí que generan ejes verticales y ángulos de al menos 90 grados, dispuestas en el centro y que recorren la parte superior e inferior, y en el extremo izquierdo inferior, un conjunto de líneas atravesadas que irradian de un centro.

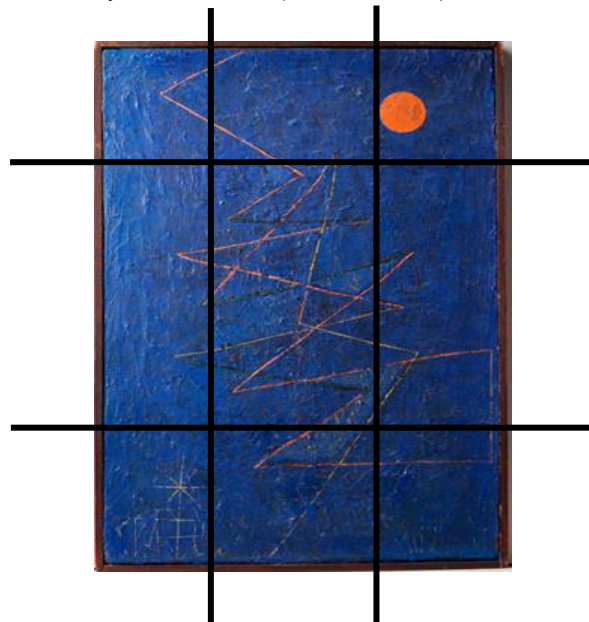
Tabla 1

*Elementos de superficie y elementos lineales*

Elementos de superficie	Elementos lineales
	
	
	
	

Una vez identificados los elementos, cabe delimitar cuáles son las zonas de valor para llegar a los posibles objetos. Observamos que el cuadro puede segmentarse en tres partes atravesadas por verticales que van de izquierda a derecha; dicho orden va en correspondencia con la ausencia o presencia de elementos, porque, en la parte inferior izquierda, vemos la presencia de elementos lineales; después, en la parte central, la presencia de elementos lineales alcanza una densidad mayor, probablemente sea la zona de valor más densa del cuadro. Y a la derecha, asistimos al elemento de superficie, un círculo.

Figura 4

*Rayo luminoso (Bunter Blitz), 1927*

Fuente: Quabeck, 2012.

Hasta aquí tan solo hemos descrito los elementos; sin embargo, ¿podemos hablar de objetos? Es decir, ¿realmente vemos alguna articulación de objetos? Para responder esta pregunta vale la pena recordar que los objetos en una pintura se articulan en virtud de la correspondencia a una escena o circunstancia y, por tanto, representan un extracto del mundo natural. En esa medida, antes de caer en la presuposición de que ese círculo representa el sol, o que las formas de la parte inferior izquierda representan una estrella, conviene asumir que son valoraciones precipitadas en la medida en que no dejan de ser elementos geométricos que no están en la “realidad”, pues se trata de abstracciones de la realidad misma. Dejaremos este argumento para más adelante, a fin de que tales suposiciones adquieran mayor evidencia en función de una interpretación de la dimensión figurativa.

Pasemos a la organización topológica, es decir, a las claves de composición que en gran medida ya advertíamos arriba, pues la composición implica reconocer las zonas en que los elementos están dispuestos. Una vez que hemos establecido la división de las zonas de valor, a partir de una tradicional rejilla de lectura, podemos reconocer que la parte más densa en términos compositivos es la central. Sin embargo, esa parte es el resultado del desplazamiento de una línea que comienza arriba, y dicho comienzo se opone al punto naranja de la parte superior: línea y superficie, contrapuestos *arriba*. El fruto de esa contraposición es la victoria o resistencia de la línea por seguir, por extenderse, de tal suerte que *cae* al centro, pero la *caída* se expande, aunque dicha expansión es finita, pues, de lo contrario, las líneas terminarían en la periferia, y tal es la caída que llega hasta la parte inferior central. En cierta medida, podemos reconocer una especie de neutralidad, porque esa línea recta inferior yace dispuesta entre dos partes. Llama la atención que de esas dos partes, la izquierda inferior está constituida por cierta forma “estrellada”, aunque en la parte derecha inferior no hay elementos de superficie. ¿Será que esa última línea recta sea la resolución de la contradicción inicial que se abría en la parte superior? Para comprobar o rechazar aquel juicio, conviene complementar este análisis del plano de la expresión con la dimensión cromática, es decir, con el color, porque lo que tienen en común los elementos atisbados es el color mismo.

Antes de pasar a la dimensión cromática, cabe advertir que el análisis semiótico del color no ha dejado de representar un problema, pues este fenómeno implica un grado de complejidad que reúne múltiples factores para tener en cuenta, desde su carácter matérico, la dimensión perceptiva, hasta las palabras que se usan para decir y mostrar sus *cualidades*. Al respecto de la dificultad de una *Semiología del color*, el artículo de Stefania Caliandro (2012) pone sobre la mesa la dificultad de fundamentar el color en la semiótica. También, el propio Thürlemann ha reflexionado sobre la aún irresoluble problemática del color y su posibilidad como elemento fundamental para la semiótica plástica, en su artículo “¿Cómo podemos hablar de los colores? Para un análisis de la sustancia de la expresión cromática” (2012). Por ahora, abordaremos la dimensión cromática en virtud del modo en que se manifiesta el color; en esa medida, recuperamos

la noción de una teoría cualitativa del color, con el fin de reconocer su significación en relación con los elementos previamente descritos. Aquí cabe decir que dicha teoría implica examinar que en la superficie pictural hay tintes diferentes de color, que Thürlemann (1982) entiende como “la manifestación de una figura (en el sentido greimasiano” es una combinación de funciones-características cromáticas” (p. 50). Aquellos tintes o tonos están constituidos sobre la base de una homogeneidad, la cual va creciendo y aumentando en la gradualidad de su presencia, y esa gradualidad es la que termina por facilitarnos la tarea de distinguir categorías cromáticas. Los tonos son los siguientes: azul fuerte, naranja claro y naranja. Dichos tonos son determinados por dos radicales: azul y naranja. Una categoría que nos permite diferenciar el naranja del naranja claro es la *saturación*; por ello, cuando decimos que el tono naranja claro pertenece a los elementos lineales conviene reconocer cómo la saturación es mínima en relación con el elemento de la superficie, que es el círculo. Dicha categoría también puede darnos un buen indicio para reconocer los grados en que el color se manifiesta; incluso, se puede esquematizar la dimensión cromática a partir de los dos radicales ya expuestos y el grado de su saturación. Entonces, un esquema que ilustre lo anterior puede quedar de la siguiente forma:

Tabla 2

*Esquema de tonos, radicales y grado de saturación*

<i>Tonos</i>	<i>Radicales</i>	<i>Grado de saturación</i>
Azul fuerte	Azul	++
Naranja	Naranja	-
Naranja claro	Naranja	++

Ahora pasemos a la dimensión eidética, para concluir con el plano de la expresión. La dimensión eidética ha de consistir en la descripción comparativa de los elementos, en virtud de categorías que nos permitan reconocer las figuras; por ello, sirven categorías como contorno, angularidad o simplicidad y, en términos de cualidad, concavidad o convexidad, simetría, composición son categorías útiles para el análisis de la dimensión eidética; también podemos servirnos de categorías relacionales como la orientación y la magnitud. En este sentido, de nuestro objeto de estudio no podemos pasar estrepitosamente al reconocimiento de figuras, porque, como hemos advertido, no hay






líneas ni relación entre ellas que nos permitan arribar a éstas. Sin embargo, a pesar de que nuestra imagen no es figurativa, esto no excluye que las categorías eidéticas estén presentes, al menos para afirmar la figuración de las figuras potenciales. Porque sí podemos notar un grado de angularidad entre las figuras figurales, pues en la zona de mayor valor al menos contamos con nueve ángulos, que, si bien no todos llegan a los 90 grados, tampoco alcanzan más. Además, el esquema de las líneas generalmente tiende a seguir una rectitud y no una curva, salvo el elemento de la superficie. En relación con la concavidad y los elementos convexos, sólo el círculo naranja es cóncavo porque se repliega sobre sí. Entonces, si prestamos atención a las categorías racionales, comprobaremos que la orientación declinada y recta es la categoría que más nos sirve para describir no sólo las posiciones de los elementos, sino también para distinguir su nivel de magnitud, sobre todo porque en la zona de valor central destacan varias líneas que alcanzan una magnitud más grande en comparación con otras zonas, pero generalmente yacen orientadas en posición de recta, y la otra mitad tiende a la declinación; dicho sea de paso, tal declinación pareciera salirse de la zona de valor central.

### **3. De la narración a la enunciación**

Hasta aquí hemos descrito la dimensión cromática y eidética. Ahora, conviene pasar a la dinámica de lectura, es decir, al modo en que trataremos de reconocer las constelaciones que, a la postre, nos servirán para poner en marcha el proceso de narratividad. Una constelación se entiende como una articulación de elementos que se manifiestan sobre la base de un ensamble de categorías eidéticas y cromáticas. Según Thürlemann (1982), “una constelación es considerada como una unidad jerarquizada” (p. 49). A efectos del presente análisis, nuestras constelaciones se basarán en las nociones de *proximidad*, *orientación*, *contrastes cromáticos* y *eidéticos*, porque nos permitirán dotar de una estructura de mediación entre los elementos y, sobre todo, derivar un sentido; es decir, nos permitirá identificar el *efecto de sentido* que devela la pintura, pues sin tales efectos no es posible una narratividad. Antes de avanzar, en semiótica, una constelación también puede referir un esquema de transición; dicho esquema, en el sentido greimasiano y courtesiano, implica “la dimensión del cuadro semiótico que reúne dos términos contradictorios” (1990, p. 55). Para llegar a estos dos términos contradictorios, sugerimos el siguiente esquema:

Tabla 3

*Esquema de constelaciones*

<i>Elementos</i>	<i>Orientación</i>	<i>Proximidad</i>	<i>Contraste cromático</i>	<i>Contraste eidético</i>
	Vertical	Lejano	Sin saturación y con un radical	Sin ángulos
	Declinado	Cercano	Sin saturación y con un radical	Con ángulos
	Vertical	Cercano	Sin saturación y con un radical	Con ángulos
	Vertical	Cercano y lejano	Sin saturación y con un radical	Con ángulos
		Lejano	Saturado y con un radical	cóncavo

Con base en el esquema anterior, podemos reconocer un proceso de jerarquización, donde notamos que los elementos lejanos tienen afinidades a nivel cromático y eidético, y los elementos cercanos comparten todas las categorías en varios niveles de expresividad, tanto cromático como eidético. ¿Qué significa este proceso?, y ¿cómo podemos reconocer una jerarquía que vaya de lo más simple a lo complejo? En buena medida, para responder estas preguntas, conviene señalar que los elementos se articulan a partir no de una gradación que va de lo simple a lo complejo, sino de una noción de simplicidad. Pero, entonces, si la contradicción fundamental del esquema propuesto no es lo simple y lo complejo, ¿cuál es? Es decir, ¿qué permite *diferenciar* el modo en que se manifiestan los elementos? Para

nosotros, lo que permite diferenciar entre los elementos son las nociones de *liberación* y *quietud*. Tal propuesta sémica deriva de cómo las categorías de proximidad y orientación suscitan un *efecto de sentido* más profundo. Y dicha propuesta narrativa es consecuente con la manera en que, cuando leemos el cuadro de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba, la zona más concentrada se libera del aislamiento, o sea, se reúnen los elementos para integrarse con otros, como queriendo liberarse del comienzo originario, para llegar al proceso constitutivo, de lo quieto al movimiento.

En virtud de lo dicho, resulta plausible distinguir que, jerárquicamente, la constelación que sugerimos yace determinada por un esquema transitorio dado por la *liberación* de elementos con baja saturación, pero con un alto grado de contraste eidético, en función de su angulación; dicha liberación presupone y *contrasta* con la quietud de los elementos aislados. Entonces, el principio narrativo que se manifiesta en el cuadro implica un movimiento de elementos lineales interesados por dejar la quietud para alcanzar una liberación, la cual encuentran en el centro, pero *la fuerza* que los reúne es tan profunda que justamente termina por disiparse en varios lugares del cuadro. Esta última categoría nos permite confirmar que en realidad no asistimos al advenimiento de una figuratividad, sino a una dimensión abstracta, tan abstracta que esa diferencia medular que es la fuerza que recorre a los elementos lineales termina por crear *un espacio* donde el sujeto que lee el cuadro también es atraído, lo que favorece la extraña y singular posibilidad para que esa línea encuentre su significación en la mirada del observador.

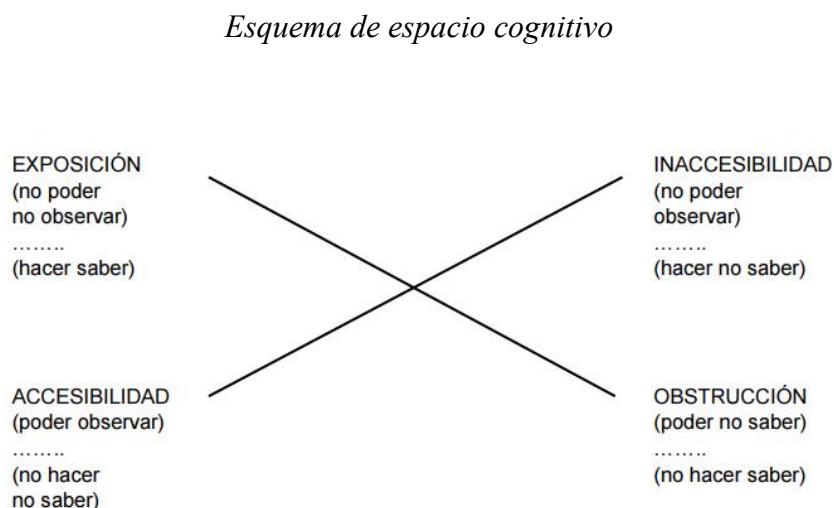
Una vez que hemos reconocido la significación profunda en la mirada que provoca el cuadro de Klee, podemos avanzar con la descripción del proceso de enunciación. Resulta de suma importancia destacar que la manifestación de un objeto pictural presupone ya una serie de condiciones mínimas a nivel perceptivo que nos guían a identificar tres agentes del proceso de enunciación. De manera simple, el pintor, el cuadro y el observador; sin embargo, el pintor, como la persona en abstracto, no sólo aparece como el destinador en tanto autor, sino en relación con los gestos que imprime e inscribe en la superficie, y que podemos reconocer a través de la calidad de su pincelada o del manejo de la técnica, y es allí donde encontramos al enunciatario. En relación con el enunciatario, o bien el destinatario, tal como Fontanille (1989) ha sugerido, el observador es quien modaliza la obra a través del modo en que recorre y se mueve por la pintura; en suma, a través del modo en que construye un espacio. Como sabemos, a partir de Greimas y Courtés (1990), la enunciación no sólo debe quedarse en el plano del enunciatario, porque, al abolir la linealidad del discurso, sucede una apertura que consiste en que el observador pueda reconocer “la serie continua de actos semióticos denominada manifestación” (p. 146).<sup>1</sup> Con esta advertencia, nos centraremos en el

---

<sup>1</sup> Cabe distinguir la definición de manifestación: “es un formar el nivel de los signos, postular el plano de la expresión durante la producción del enunciado e inversamente, un atribuir el plano de contenido. Es una interrupción” (Greimas, 1990, p. 251).

observador, con el fin de reconocer cómo es quien *interrumpe* el análisis del objeto a partir de la modalización cognitiva del espacio. Esperamos comprobar que el plano de expresión del *Rayo luminoso* genera un proceso narrativo donde asistimos a la *diferencia fundamental*, y que se puede leer en virtud de la noción de *fuerza de la línea*. Veremos esta noción cuando describamos brevemente el proceso de enunciación del observador respecto de los aspectos del espacio. Para exponer tal cuestión, nos servimos del siguiente esquema propuesto por Fontanille (1989):

Figura 5



Fuente: Fontanille, 1989, p. 55.

A nosotros nos interesa resaltar la *accesibilidad* y la *obstrucción*. No porque la exposición y la inaccesibilidad sean menores, sino porque me parece que a Klee (2007), en tanto enunciador, no le interesa ocultar algo al observador; quizá lo que le interesa ocultar es esa imposibilidad de lograr que la pintura “vuelva visible” (p. 35), porque, al final, el artista, al permanecer imbuido en el dinamismo de lo real, *sabe* que el acto creador es siempre un acto incompleto, fracasado, errado. Y, por otro lado, en lo que respecta a la exposición, lo que vemos en el cuadro es lo que el propio Klee quería ofrecer: no hay nada que ocultar. Sin embargo, lo interesante radica en la accesibilidad y en la obstrucción, porque, por un lado, la accesibilidad, entendida como “todo lo que puede vislumbrarse, verse, cualquier hueco que haga retroceder los límites del campo visual” (Fontanille, 1989, p. 55), y la obstrucción, como la negación de la exposición, como lo incompleto, nos dotan de las preguntas necesarias para proponer que esa obstrucción, esa incompletud de la pintura, yace, por ejemplo, en los elementos lineales que están en las esquinas, tanto de arriba y abajo, y particularmente en

esas líneas que comienzan o terminan justo donde el soporte material ya no lo descubre, donde llega el límite de la realidad material. Y es bajo tal circunstancia donde lo problemático de la obra y el pensamiento de Klee se me abren como un enigma que busca y encuentra su resolución en esos gestos de líneas concentradas al centro: yo veo y accedo a la intención de un artista por “sacar a pasear a la línea” (Klee, 2007, p. 73).

En esa concentración del plano expresivo y de contenido, reconocemos no sólo un acontecimiento espacial, sino fundamentalmente asistimos al movimiento, a un movimiento complejo, es decir, un movimiento que nos repliega y nos abre al mismo tiempo. Dicha situación da cuenta de una articulación originaria del elemento lineal, pero que, en cuanto desplazamos nuestra mirada del centro del cuadro hacia las partes de menos valor, dispersamos esos elementos que vemos; por tanto, en esa construcción cognitiva del espacio descubrimos la consistencia de una isotopía. Algo se devela con tanta profundidad significativa que no podemos escapar más de ella.

A partir de lo argumentado, podemos afirmar que la presencia de la línea en el cuadro de Klee no sólo me permite intuir el efecto de sentido que tiene la dimensión plástica en el cuadro; también me conduce a preguntarme si la dimensión figurativa ha quedado desplazada, y en cierta medida cabe reconocer que el lugar de tal dimensión hasta cierto punto ha resistido el envite de no caer en el engaño que el título del cuadro propone, pues el *Rayo* no es una figura que pueda encadenarse al proceso de enunciación que hemos recorrido. Entonces, la línea se pasea en nuestra lectura libremente y de forma dinámica. De hecho, este descubrimiento de la línea en la pintura de Klee nos habilita a comprender lo que Denis Bertrand (2024) también señala en su artículo:

al enfatizar su dimensión aspectual, la línea aparece menos como un objeto aislable, delimitado y estático, y más como un fenómeno sensible en devenir. Se capta en perspectiva, en diferentes momentos, desde varios puntos de vista, según diversas focalizaciones que buscan aprehender su fenomenalidad: río abajo o río arriba, como resultado o como advenimiento, en espacialidad o temporalidad, en transformación o en estancia, etc. E incluso detenida en su realización, la línea sigue apareciendo como una potencialidad de movimiento (p. 152).

### **A modo de conclusión, la isotopía**

Si la isotopía, en sentido greimasiano, implicar reconocer la iterabilidad de una cadena sintagmática para encontrar una homogeneidad, de acuerdo con lo analizado en el presente escrito, se puede concluir que la línea y, particularmente, la dinámica de la línea dan homogeneidad a los contrastes que se articulan en *Rayo luminoso*. Entonces, soy atravesado por la *fuerza de la línea*, que se expande gradualmente hasta llegar a la inmanencia, a la

profundidad. Al respecto de esta última afirmación, Dondero (2020) nos explica cómo podemos encontrar esa fuerza en la imagen:

Por ejemplo, tal vez en una trayectoria (de luz, de formas, etc.) que se extiende desde la superficie hacia las profundidades (del presente hacia lo lejano en el tiempo) o bien una trayectoria inversa que se extiende desde las profundidades hacia el observador, es decir, hacia el ahora del acto de observación, como en las naturalezas muertas en las que un objeto parece estar a punto de caer hacia el lugar donde se encuentra el observador (p. 25).

Y, en efecto, más allá de buscar y caer en las suposiciones del título, *Rayo luminoso*, tal como estudiamos, no vemos el rayo, sino la trayectoria, dinámica y movimiento de la línea; el modo en que su fuerza se manifiesta en la pintura y que articula elementos que no figuran nada, pero que se extienden desde el plano expresivo para llegar al plano del contenido, donde presenciamos un proceso atemporal, porque estas líneas van más allá del presente, recorren el pasado, y van rumbo al futuro. También, esa *fuerza de la línea* se abre en la percepción que tengo de ella cuando analizo el cuadro, justo en ese proceso de búsqueda de sentido. Allí, en dicha circunstancia, la línea es una totalidad que cae, que irrumpe y cambia la existencia misma de quien observa. Es como ha dicho Bertrand: un fenómeno sensible en devenir.

Para cerrar con este trabajo, veo oportuno ir más allá de Greimas (1994) quien, a propósito del arte de Paul Klee, argumentaba que era producto de una diversión, “con lo figurativo al utilizarlo no para constituir una imagen del mundo sino para deconstruirlo y realizar la escena de su ‘mundo’”. (p. 27). Sin embargo, Klee no se divierte, como hemos tratado de mostrar. Klee toma en serio los elementos para organizarlos y articularlos a partir de un principio creador, de la vecindad con esa *fuerza de la línea* que, tal como hemos tratado de evidenciar y mostrar, se trata de un proyecto existencial. Y, en efecto, al abrir y cerrar los ojos, *el Rayo* de Klee deja un vestigio fundante, que nosotros hemos tratado de buscar. Sea el presente escrito el registro de cómo *la línea da sentido* al mundo.

## Referencias

- Bertrand, D. (2024). La générativité est-elle soluble dans le sensible ? Réflexions topologiques et énonciatives *au cœur* du parcours génératif. *Actes Sémiotiques*, (130), 139-154. <https://doi.org/10.25965/as.8295>
- Caliandro, S. (2012). Ocho tesis a favor (¿o en contra?) de una semiótica del color. *Tópicos del Seminario*, (28), 21-38.
- Dondero, M. G. (2020). *The language of images. The forms and the forces*. Springer.

- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette.
- Fontanille, J. (2024). The iconic and the plastic dimensions. En A. Ph. Lagopoulos, K. Boklund-Lagopoulou, M. G. Dondero, J. Fontanille y W. Walldén, *Semiotics of Images*. De Gruyter. <https://www.perlego.com/book/4596380>
- Greimas, A. (1994). Semiótica figurativa y semiótica plástica. En G. Hernández Aguilar (sel. y trad.), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica visual*. Siglo XXI; BUAP.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Cactus.
- Quabeck, N. (2012). Change the Frame and You Change the Game? Research and Reevaluation of the Presentation Formats of the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen's Paul Klee Collection. *Book and Paper Group Annual*, 31, 69-80. <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v31/bpga31-10.pdf>
- Thürlemann, F. (1982). *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. L'Âge d'Homme,

### **Acerca del autor**

*Juan García Hernández* es docente de la Facultad de Estudios Superiores (FES) Acatlán de la UNAM. Sus principales líneas de investigación son la fenomenología, teoría del arte contemporáneo, semiótica, escritura conceptual y asémica. Entre sus publicaciones se encuentran: *De la vivencia al pensar*. México, COMEFI (editor), 2021; *Amanecer Línea*, Buenos Aires, Buenos Aires Poetry, 2022; *Habitar sobre las más distantes montañas. La poesía como esencia de la obra de arte y fundación de la historia desde la filosofía heideggeriana*, México, Academia Journals, 2023, en línea, y “Una mirada crítica a las escrituras asémicas. El caso de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel”, en *Arte, Imagen y Sonido*, 2024.

Texto recibido: 13/11/2024; Revisado: 19/03/2025; Aceptado: 14/11/2025

---

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

Seminario de Estudios de la Significación

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, [semioticabuap@gmail.com](mailto:semioticabuap@gmail.com)

<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>