

#### 4. KLEE Y LA NATURALEZA<sup>1</sup>

##### KLEE, PINTOR DE LA CARA INVISIBLE DE LA NATURALEZA

La naturaleza fue un tema fundamental en la obra pictórica de Klee. Entre un cuarto y un tercio de sus obras versan sobre ella, sin incluir las que tratan sobre la creación más compleja de ésta, el hombre. Pocos aspectos del mundo vivo fueron dejados sin explorar en las obras de Klee sobre la naturaleza, de la que tratan muchos más que lo que ningún otro pintor lo había hecho antes, desde las numerosas aventuras amorosas de los mamíferos y de los pájaros a los instintos procreativos de una célula, desde las emociones de los peces a las de las flores.

Desde muy joven Klee se interesó por la naturaleza, el sexo y el arte y durante años se embarcó en un estudio sistemático del mundo que se presentaba a su alrededor. Realizó dibujos de peces, flores, frutos y pájaros. De 1892 a 1895 hizo estudios detallados de la intrincada anatomía de una mariposa o del esqueleto de un águila o de la forma llamativa de un tucán. También llenó cuadernos en los que copió descripciones detalladas de grupos y clases de animales y de partes de éstos. Se han conservado tres de estos cuadernos. En uno se centra en los moluscos e insectos y en los otros dos en los pájaros. En ellos aparecen inmaculadamente representados las partes de la boca de un escarabajo, el sistema circulatorio de los insectos o el lúgubre exterior de una sepia. Por otra parte, Klee fue un coleccionista de flores y hojas prensadas y curiosidades naturales, rocas, cristales, algas, musgos y líquenes; corales, moluscos y mariposas; caballitos de mar y erizos. Ha sobrevivido, por ejemplo, una serie de plantas superiores e inferiores, montados sobre un fondo negro de una manera que recuerdan sus obras con los paisajes botánicos en un escenario teatral de las décadas de los veinte y de los treinta.

Cuando Klee afirma “para el pintor, el diálogo con la naturaleza es a *conditio sine qua non*”, lo que quiere decir es que la relación entre el pintor y el objeto no puede ser un monólogo en el que la naturaleza hable y el pintor oiga, aprenda e imite lo que oiga. Esa ha sido la relación que habían mantenido generaciones de artistas anteriores, realistas e impresionistas, que centraron todos sus esfuerzos en una investigación precisa de la apariencia y que produjeron obras excelentes de “la superficialidad del objeto filtrado por el aire”, una plasmación de la visión óptica, mientras que descuidaron el arte de contemplar impresiones y representaciones no ópticas.

El camino para un entendimiento más profundo de la cara invisible de la naturaleza pasa por el reconocimiento por parte del pintor de que él es parte de una totalidad mucho mayor que la que se aparece a su ojo (el pintor es “una criatura de la

---

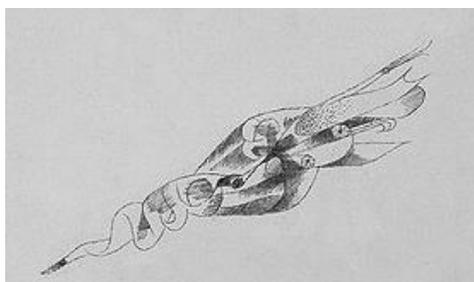
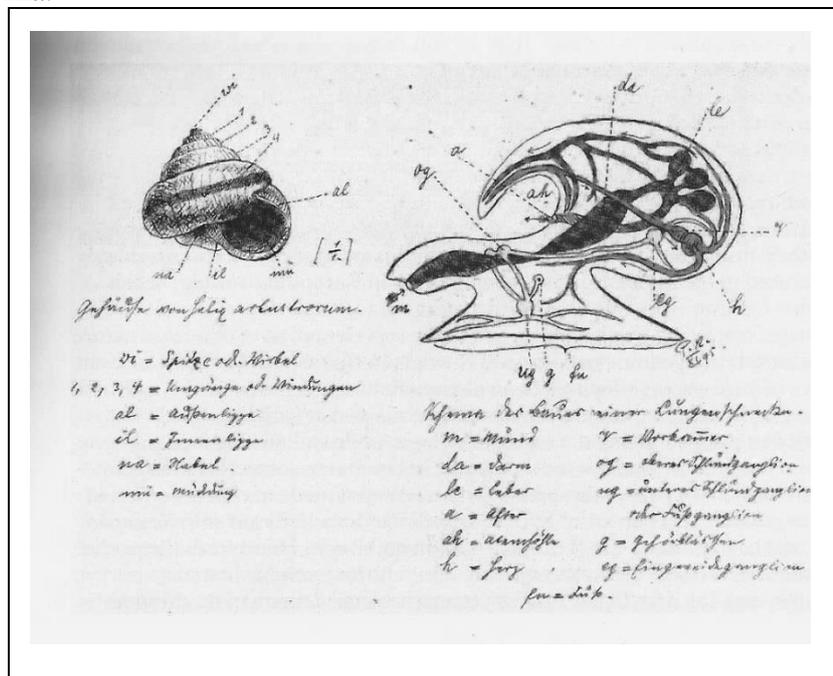
<sup>1</sup> Este capítulo es deudor de la obra de Richard Verdi *Klee and Nature*, 1984, Nueva York.

tierra y una criatura dentro del todo, esto es, una criatura en una estrella entre estrellas”). Por eso, el objetivo del artista es infundir “un sentido de totalidad” en su concepción de cualquier objeto de la naturaleza, en otras palabras, adivinar el lugar y la finalidad del objeto en ese todo, en ese gran esquema de las cosas, como si lo viera desde el punto más remoto del universo, desde una estrella distante.

Para Klee la clave para esa comprensión cósmica de la creación no consiste en distanciarse del objeto y tener ensoñaciones sobre él, sino en conocerlo íntimamente, no meramente como se nos muestra, sino en su esencia. Para ello, hay que diseccionar el objeto y visualizar su funcionamiento interno. Se puede ilustrar con sus representaciones de un caracol este camino para el entendimiento más profundo por parte del pintor de la cara invisible, que lo conducirá a la creación de obras artísticas no ópticas sobre ese objeto.

La disección del objeto es lo que Klee hizo en dos representaciones de un caracol de 1895, en los que lo estudió desde fuera y desde dentro, su concha y su laberíntica anatomía interna.

Solamente cuando el pintor conoce la forma y función del objeto, su esencia, será capaz de recrearlo en su arte sin el estímulo del objeto mismo. Esto es lo que hizo Klee en otras representaciones de un caracol, una de 1914 y otra de 1924. Ya no estamos ante un caracol determinado, concreto, sino ante una clase, una especie de seres, del que, gracias a esta penetración en su esencia como resultado de su disección y del entendimiento de su funcionamiento interno, se presenta lo



Paul Klee. *Caracol*. 1914. Pluma y tinta. 19,5 x 28,5 cm. MOMA. Nueva York.



Paul Klee. *Caracol*. 1924. Acuarela. 19,5 x 28,5 cm. Colección privada.

singular, lo específico de esa especie de seres, lo que lo distingue de otras formas de vida. En la obra de 1914 Klee descompuso la forma del caracol y en ella aparecen la cabeza, el cuello, el pie, la concha en espiral, pero la sintaxis tradicional entre esas áreas se ha oscurecido. El resultado es una creación paralela a la naturaleza, que encapsula los rasgos fundamentales del caracol sin

permanecer esclavizado a ellos. En la obra de 1924 Klee priva al caracol de 1895 de seis elementos más realistas para conseguir una recreación imaginativa de su esencia, una imagen del caracol arquetipo, que yace invisible bajo las variedades incontables de caracoles que uno encuentra en la naturaleza, logro solamente posible tras una comprensión profunda de su apariencia

Habiendo adquirido este íntimo conocimiento del objeto de la naturaleza, Klee pasa a relacionarla con el resto de la creación por dos vías. Una es la que busca colocar al objeto en el contexto del resto de la creación terrestre. La otra la que busca situarlo en el contexto cósmico. El resultado es una imagen del macrocosmos alcanzada a través de un estudio detenido de un elemento del microcosmos.

Esto explica por qué el arte de Klee nos sorprende, descubriéndonos una realidad trascendental a través del escrutinio paciente de esos seres y objetos familiares y cotidianos. Esas dos vías se pueden ilustrar también en otras obras de Klee sobre el caracol. La primera, la relación del caracol con otras cosas del mundo, en una obra de 1933, *El rey de los caracoles de mar*. Ignorando la cabeza, las antenas y el cuerpo de este organismo, como si quisiera sugerir que ninguna de ellas fuera su rasgo distintivo singular, Klee se concentró en las líneas descritas por la concha. De esta forma pudo relacionar el caracol con el despliegue de una espiral de una floración en *El fruto*, o con la estructura intrincada del abdomen de un mamífero en *Calix Abdominis*.



Paul Klee. *El rey de los caracoles*. 1933. Pincel, óleo y pintura al agua sobre muselina con un fondo de yeso, todo sobre madera. 34,3 x 48,5 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.



Paul Klee. *El fruto*. Óleo sobre yute. 56 x 71,5 cm. Paradero desconocido.



1934.  
Paul Klee. *Calix Abdominis*. 1934. Pluma y tinta. 19 x 21 cm. Paradero desconocido.

Estas relaciones ponen de manifiesto una verdad profunda sobre los comportamientos internos de la naturaleza: el diseño en espiral está presente en distintas facetas de la vida con un objetivo similar: proteger a creaciones inermes de la naturaleza, ya sea un fruto, una flor, un caracol o un mamífero.

Con respecto a la relación del caracol con el contexto cósmico Klee nos ha dejado dos obras que pueden ilustrarlo: *En la señal del caracol*, de 1921, y *Los caminos del caracol*, de 1937. El mismo Klee admitió que esta vía era metafísica y en ella el científico cedía su puesto al filósofo y al poeta.



Paul Klee. *En la señal del caracol*. 1921.  
Acuarela y óleo. 33,8 x 27 cm.  
Colección privada.



1937. Paul Klee. 1937.  
*Los caminos del caracol*.  
Acuarela en negro con pasta sobre papel.  
28 x 18 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En esta vía Klee introduce la forma de un caracol como un cuerpo flotante en el cielo, donde literalmente constituye un vínculo entre la tierra y el cosmos. La espiral distintiva es claramente visible y sirve para evocar los movimientos giratorios de las nubes o de las nebulosas o las relaciones orbitales en todo el sistema solar. Esa transformación del pequeño caracol en un inmenso planeta puede chocarnos y parecernos más poética que plausible. Pero vale la pena recordar que el trazado orbital de los planetas indica una posición de dependencia y protección comparable a la que disfruta el caracol en el interior de su acogedora concha.

## TENDENCIAS DEL ARTE DE KLEE SOBRE LA NATURALEZA

En la lógica interna del arte de Klee pueden notarse unas tendencias claras. La más importante es la clara preferencia por lo típico en la naturaleza y no por lo individual, que se debe a su búsqueda de las características unificadoras, comunes, que subyacían en las muchas especies sutilmente diferenciadas de plantas y animales que se encuentran en la naturaleza.

Otra tendencia es la progresión gradual de una visión macroscópica a una microscópica de la naturaleza. Así, durante las décadas de 1910 a 1920 y de 1920 a 1930 Klee se concentra en temas y modelos de la naturaleza amplios, mientras en la década 1930-1940 se concentra en elementos más individuales. En el primer período los parques, los jardines y los paisajes tienden a predominar, mientras los habitantes de esos parques y jardines, las flores, las hojas, las semillas y los frutos tienden a interesarle durante los últimos años.

También se puede apreciar un énfasis en la formación más que en la forma, en las fuerzas y procesos que originan las formas en la naturaleza y, relacionado con esto, en reducir y separar los elementos constitutivos de cualquier objeto, esencial para que “el ojo interno” pueda entender las relaciones de la parte con el todo y las relaciones entre los diferentes organismos.

El papel que el pintor tiene en este proceso creativo es el de un abastecedor desinteresado de la verdad, de un filósofo o científico. Enraizado y alimentado por el mundo en torno suyo, él actúa como un intermediario que crea obras producto de sus experiencias de la vida. El pintor simplemente transmite las verdades esenciales de la naturaleza en sus obras, actuando como un *medium* a través del cual las creaciones de la naturaleza se filtran y renacen como arte.

## LA CONCEPCIÓN DE KLEE DE LA NATURALEZA: GOETHE Y EL MISTICISMO CIENTÍFICO

La aproximación de Klee a la naturaleza tuvo mucho en común con la corriente del misticismo científico que se originó con Goethe. La visión goethiana de la naturaleza, como la de Klee, encuentra en todos los aspectos de la existencia un indicio del todo y pacientemente persigue un estudio del mundo visible de la naturaleza hasta alcanzar sus secretos invisibles y, en última instancia, el espíritu creativo original.

En la obra de Goethe de 1790, *Ensayo sobre la metamorfosis de las plantas*, que marcó una época, Goethe se propuso explicar los múltiples fenómenos específicos del magnífico jardín de la naturaleza por medio de un principio general único y simple. Para lograrlo ignoró la multitud de diferentes plantas que se encuentran en la naturaleza, justo lo opuesto a Linneo, el gran taxonomista de aquella época, y, como Klee posteriormente, buscó los elementos subyacentes que unían a todas. En vez de describir las diferencias entre las especies individuales, Goethe, como Klee, buscó el símbolo característico y común de la vida de las plantas, la planta arquetípica, que existía sólo en el ojo de la mente. Ello exigía el estudio intensivo y la observación de tantos tipos de plantas como fuera posible y la aplicación del pensamiento y la reflexión a la evidencia de los sentidos hasta lograr una comprensión intuitiva de los rasgos comunes a toda la vida de las plantas. Tanto en el estudio como en la aplicación del pensamiento la

reflexión de Klee se pareció a la de Goethe y el resultado fue una recreación imaginativa de la esencia de la cosa, una recreación genuina de ella.

La preocupación principal de Goethe fue la forma, no la función. Pero la forma para él no fue nunca algo estático, sino cambiante, pues todo en la naturaleza estaba en un estado de flujo incesante. Por ello para Goethe, como para Klee, la comprensión de cualquiera de las creaciones de la naturaleza se alcanzaba a través de la familiaridad con los procesos que le habían dado su ser, con el fenómeno de su formación y de aquí su objetivo de descubrir la ley por la que se producen las formaciones. Klee diría que buscaba la ley de acuerdo con la cual funciona la naturaleza. Por tanto, Goethe y Klee reconocieron que la búsqueda de la esencia de las formas en la naturaleza sólo era posible teniendo en cuenta la acción del tiempo, los diferentes momentos en la vida de las formas, los fenómenos de génesis, crecimiento y transformación. Goethe, al concentrar su atención en el desarrollo temporal de la planta típica, descubrió que su desarrollo estaba gobernado por procesos alternativos de expansión y contracción y que las dos tendencias básicas que conformaban el crecimiento de la planta eran la verticalidad y la espiralidad. Goethe también descubrió que todas las partes de una planta eran modificaciones de la hoja. La hoja contenía el plano estructural del organismo en su totalidad, desde la rama al árbol, desde la flor al fruto. Goethe afirmó que “en la vida orgánica nada está desconectado del todo, incluso lo que nos parece aislado, no está realmente aislado. La cuestión es encontrar la interrelación de estos fenómenos”. Goethe se propuso levantar el velo de los varios disfraces con los que se visten las creaciones de la naturaleza para descubrir su unidad esencial, para penetrar en la “verdadera matriz de la naturaleza”, donde se ocultan los arquetipos invisibles.

El método de Goethe, y el de Klee, para descubrir tales afinidades ocultas consistió en descubrir analogías entre los seres orgánicos y los inorgánicos, aparentemente no semejantes, interesados como estaban en los elementos que unían toda la creación y no en los que la diversificaban.

Goethe reconoció que se podía llegar demasiado lejos en la búsqueda de las analogías y alcanzar un punto de fantasía o absurdo que transgredía los límites de la ciencia y se adentraba en el reino de la poesía. Así, aunque Goethe encontró que se podía comparar la cápsula de una semilla de una planta con un ovario o la semilla misma con un huevo, del estudio más detallado entre las partes de estos dos elementos concluía que la comparación se alejaba de la verdad porque ignoraba las diferencias fundamentales entre los reinos animal y vegetal. Klee, en sus analogías y comparaciones también quiso respetar los límites y raramente nos presentó analogías que puedan considerarse absurdas. Él también comparó un fruto con una matriz, pero no una semilla en desarrollo con un feto. En el primer caso la forma y la función de los seres parece análoga, pero en el segundo caso es sólo análogo el propósito, la finalidad. En ocasiones, sin embargo, dio rienda suelta a la vena poética en sus analogías y proyectó sobre las plantas emociones, presentándolas “amables”, “heroicas”, o “santas”, o trazó analogías insospechadas como formas humanas en un cactus.

Con esta postura comedida Goethe se oponía a la tendencia de muchos naturalistas del XVIII de hacer comparaciones indiscriminadas entre todos los aspectos de la vida animal y vegetal, un pasatiempo favorito en una edad en la que se buscaba una explicación comprensiva de toda la vida. Goethe fue contrario, por ejemplo, a los intentos de describir la vida sexual de las plantas a la manera humana, cosa que Klee sí hizo en obras como *Una mesa con extrañas flores* o en *Planta supererótica*.

A pesar de que Goethe consideró la naturaleza como “un todo en uno”, sus esfuerzos para aprehender la totalidad se dirigieron hacia el mundo visible y especialmente a las plantas y animales superiores. Varios de sus discípulos, sin

embargo, extendieron su visión de esta totalidad hacia los dos grandes reinos invisibles: la naturaleza microscópica y el dominio cósmico. Descendiendo, por una parte, hasta el nivel de la célula o el cristal y ascendiendo hasta el reino de las estrellas, buscaron una visión completa de la naturaleza, como uno encuentra reflejado en algunas de las composiciones cósmicas de Klee, que compartía esta idea de los lazos invisibles que unían al cielo con a tierra y a todos los seres vivientes. El biólogo Haeckel (1834-1919), discípulo declarado de Goethe, extendió la concepción de la naturaleza al mundo de la vida microscópica y dedicó gran parte de su vida a descubrir las analogías entre los mundos orgánico e inorgánico. Las investigaciones de la vida microscópica le proporcionaron evidencia tangible de que, al nivel más elemental, la naturaleza creaba sus formas de acuerdo con los principios de simetría, regularidad y sencillez estructural, que, no obstante, contenían posibilidades de variación infinita.

#### EL PINTOR COMO RECREADOR DE LA NATURALEZA

Klee pone el énfasis en la lógica y en la razón de la naturaleza, en el orden y en el método con que la naturaleza diseña y construye sus creaciones. Klee estaba convencido de que la naturaleza creaba de acuerdo con reglas establecidas y esas reglas eran cognoscibles. Klee se esforzó en poner de manifiesto los modelos constantes e irreductibles de la creación orgánica. Creía que los secretos más profundos serían manifestados al que confrontara la naturaleza, desde una actitud “distante y religiosa”, que traería consigo un estado de iluminación interior que convertía al que investigaba la naturaleza en un verdadero vidente.

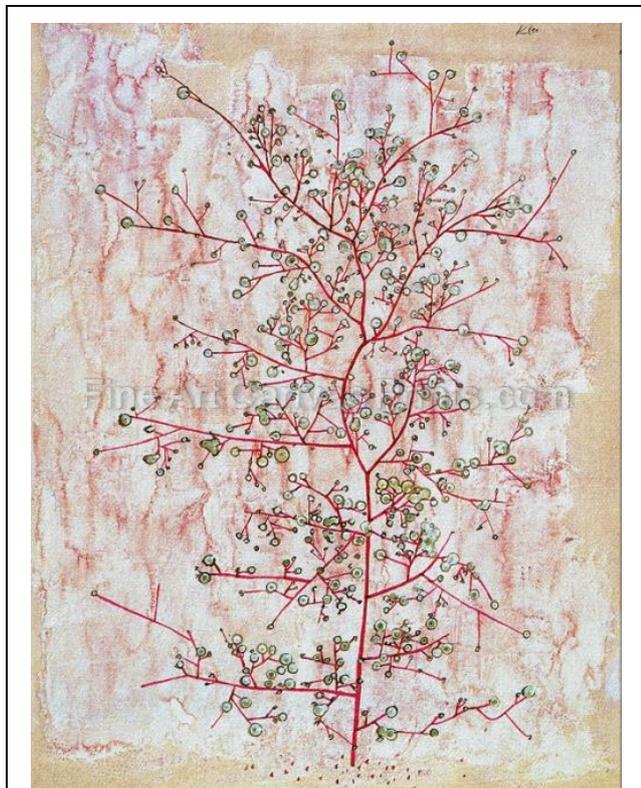
En su objetivo de descubrir las fuerzas que habían conformado una forma, Klee partía de que todos los productos de la naturaleza eran compuestos y discernir sus partes era aproximarse a la comprensión de los métodos creativos de la naturaleza. De ese modo se revelaría al pintor no solo las relaciones entre las partes y el todo de cualquier organismo, sino también las relaciones entre los diferentes organismos. Dada la creencia de que los secretos profundos de la naturaleza solamente se ponían de manifiesto cuando se penetraba hasta los elementos primordiales con los que la naturaleza había conformado sus creaciones, no es sorprendente que Klee se sintiera atraído por los organismos que revelaban estos elementos con mayor claridad. Al contrario de todos los pintores de la naturaleza antes que él, Klee se ocupó mucho de las formas inferiores de la vida. Las creaciones compuestas y más complejas de la naturaleza, como los árboles, los mamíferos superiores o el hombre mismo, frecuentemente ocuparon el centro de sus atenciones creativas. Pero solo cuando Klee descendía más abajo, a una planta, a una hoja, a un caracol, a un pez, logra acercarnos al corazón de la creación. Es entonces cuando el arte de la naturaleza podía verse en estado puro. Por ello, tanto en su arte como en su docencia, Klee optó por ocuparse de los organismos que revelaban más primariamente al ojo desnudo los procesos que habían conformado su ser. Como los impulsos formativos en los vegetales eran más visibles que en los animales, Klee prefirió los vegetales y, como en el reino animal, la forma de un gusano o de un pez revelaba más sobre la historia de su formación que la de los animales superiores, Klee prefirió a los primeros. Por ello, las mayores meditaciones de Klee sobre la naturaleza tienen como protagonistas los seres más sencillos. Para Klee, cuanto más descendía en la jerarquía de la vida, más sentía que se aproximaba al verdadero meollo de las cosas, al momento de su génesis. Todas las aproximaciones de Klee a la naturaleza fueron concebidas con la finalidad de acercarse lo máximo posible al día de la creación. Su búsqueda de la esencia de las cosas más que de su apariencia,

del arquetipo invisible debajo de las innumerables especies visibles en la naturaleza, su deseo de descubrir los elementos comunes en los seres más diversos y el énfasis puesto en el proceso de formación que origina todo organismo, estaba dirigido a conducirlo a la matriz de la naturaleza, a la fuente de la creación, donde está guardado la clave de todo.

#### LA REPRESENTACIÓN DE VEGETALES ARQUETÍPICOS IDEALES

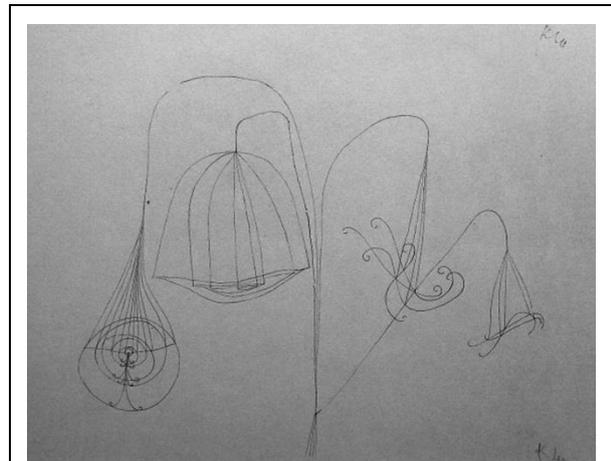
Klee se interesó mucho a lo largo de su carrera por el mundo vegetal. Estaba familiarizado con las más diversas especies de plantas, desde las flores a los hongos, y eso le permitió perseguir un objetivo similar al que se había planteado Goethe en 1787. Si el romántico alemán buscó la planta arquetipo, de la que derivarían todas las plantas existentes, Klee buscaba también arquetipos en el mundo vegetal. Goethe pensaba que, con el hallazgo del arquetipo, se podían idear un sin número de plantas que, aunque no hubieran existido, podrían existir, pues no eran fantasmas de la imaginación ya que poseían una verdad y necesidad interna. De igual manera pensaba Klee. Las hojas, las flores, las semillas, las plantas que pintó Klee eran también arquetípicas, derivadas de su vasto conocimiento del mundo vegetal y de una reflexión sobre sus formas, orientada a penetrar más allá de la variedad y multiplicidad con la que se nos presenta la naturaleza a nuestros sentidos para encontrar los arquetipos. La pintura de Klee del no solo del mundo vegetal sino también del animal, no busca la representación individual de esta o aquella flor, planta o semilla, sino de los modelos básicos y recurrentes que se esconden tras el variopinto mundo vegetal. Por ello los pájaros que aparecen en sus obras son sólo “pájaros” y no “gorriones” o “pavos reales” y el término “fruto” aparece setenta veces como título de una obra suya. En la persecución de este objetivo Klee oscila de la representación más o menos figurativa de plantas o elementos de plantas inexistentes, con un parecido innegable, a plantas existentes, a representaciones puramente abstractas de fenómenos naturales.

En la pintura de 1932 *Árbol joven* (*Chloranthemum*), el nombre latino sugiere que Klee presenta una curiosidad del reino vegetal. Pero no es así, pues lo que ha hecho Klee es representar el modelo ideal de un fenómeno que se da en el mundo natural, la clorantía, por el que las hojas de las flores de una planta revierten su naturaleza para convertirse en hojas verdes y eso es lo que está ocurriendo en este árbol joven.

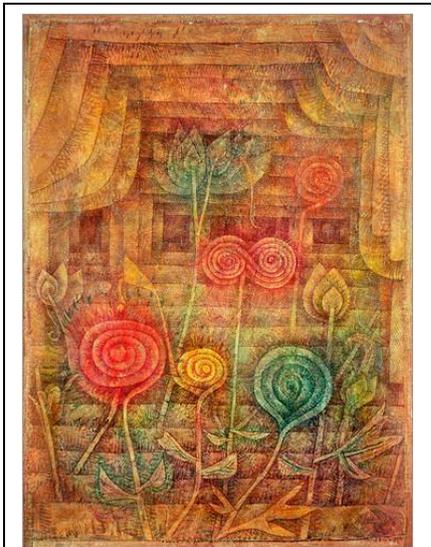


1932. Paul Klee. *Árbol joven* (*Chloranthemum*).  
Acuarela sobre fondo de yeso. 48,4 x 36,7 cm.  
Colección privada. Suiza.

En el dibujo de 1927 *Quadrupula Gracilis* tampoco estamos ante una representación de unas plantas realmente existentes que se llamen así y que deban su denominación a Linneo. Es Klee quien las ha creado y les ha dado nombre y presentan cuatro modelos de floraciones posibles.



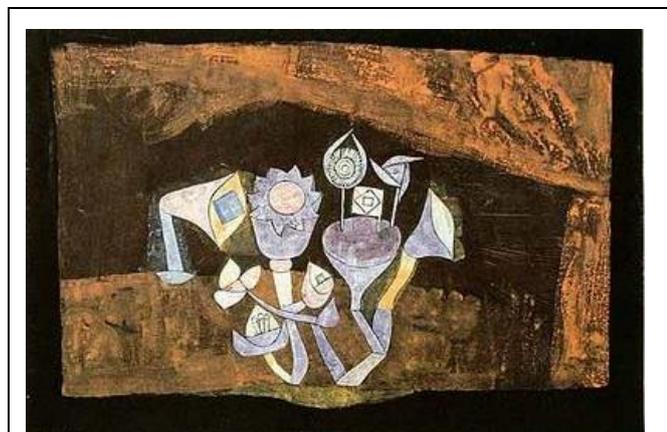
Paul Klee. *Quadrupula Gracilis*. Pluma y tinta. 28,5 x 46,5 cm. Staatsgalerie, Munich.



Paul Klee. *Floraciones en espiral*. 1926. Acuarela y pluma sobre un fondo de yeso. 41 x 31 cm. Galería Bayeler. Basilea.

En la pintura *Floraciones en espiral* de Klee presenta dos de los modelos fundamentales que rigen el desarrollo de las plantas, el espiral y el radial, tanto en la disposición de las hojas en torno a un tallo o de los pétalos en torno a una flor.

En la pintura *Floraciones en cuevas*,<sup>1</sup> de 1926, presenta unos modelos de floraciones caracterizados por ajustarse a un plan estrictamente geométrico que varía de un organismo a otro y simboliza la inventiva infinita e irreducible de la naturaleza.



Paul Klee. *Floraciones en cuevas*. 1926. Acuarela. 37 x 53,5 cm. Galería Stangl. Munich.

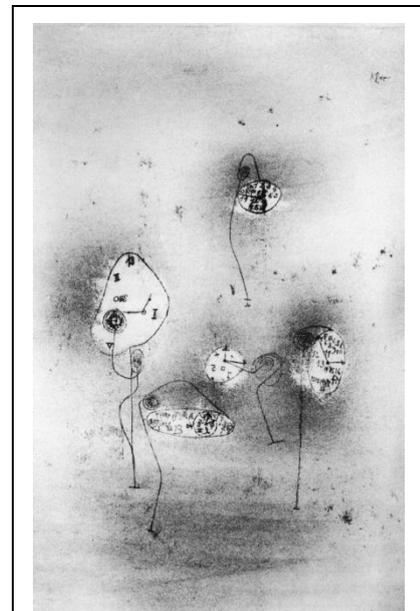
<sup>1</sup> Acuarela, 37 x 53,5 cm, Galería Stangl, Munich.



Paul Klee. *Floraciones en movimiento*. 1926. Pluma y aguada. 28 x 32 cm, Galería Stangl, Munich.

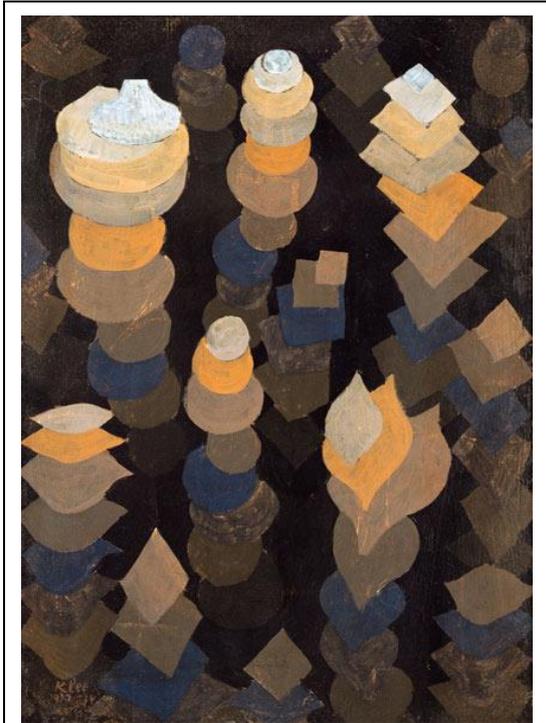
En el dibujo de 1926 *Floraciones en movimiento* Klee ilustra su convicción de que la naturaleza es un geómetra que dispone las partes de las flores en múltiplos de un número básico, asegurándose así que poseen una unidad fundamental y una variedad infinita: flores con tres o cuatro pétalos o un múltiple de ellos se disponen en distintas formas alrededor de un centro.

En *Las Plantas relojes*, de 1924, Klee presenta cinco floraciones soportados por unos tallos en espiral, cada una de las floraciones con un reloj en su interior. Alude así Klee al mecanismo de relojería que contienen las plantas para medir los días e iniciar la formación de flores en el momento apropiado del año.



Paul Klee. *Las plantas relojes*. 1924. Dibujo transferido a óleo sobre fondo de yeso. 46 x 30,5 cm. Musées Royaux des Beau-Arts de Belgique, Bruselas.

Con la misma aproximación genérica y arquetípica Klee se interesó por las vidas de las plantas durante los períodos que están invisibles, especialmente por la noche. Los diarios de Klee contienen claras referencias a su atracción desde fecha temprana por flores que se abren solamente por la noche y esas especies finalmente se convierten en temas de una sucesión de obras que se extienden desde *Jardín por la noche*, de 1918, a *Floraciones en el crepúsculo*, de 1940. Pero Klee no presta atención en estas obras a esas especies raras de plantas que se caracterizan por sus hábitos nocturnos. Por el contrario, inventa sus propias especies, equipándolos con un ojo prominente que le permite “ver” en ese ambiente de mínima luz, mostrando una comprensión profunda de las características esenciales de las plantas y flores nocturnas, como se puede comprobar si se compara *Crecimiento de las plantas*, de 1921, y *Crecimiento de plantas nocturnas*, de 1922.



Paul Klee. *Crecimiento de las plantas*. 1921.  
Óleo sobre cartón. 54 x 40 cm.  
Centro Pompidou, París.

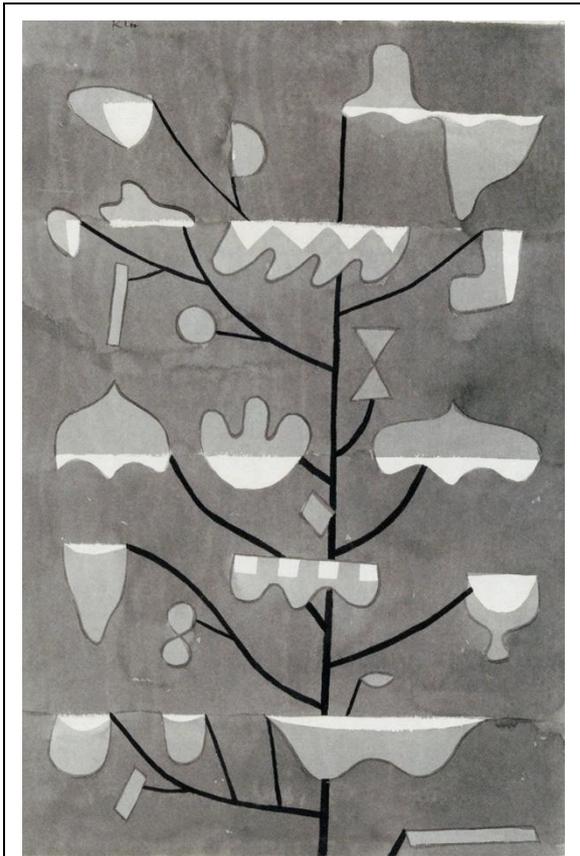


Paul Klee. *Crecimiento de plantas nocturnas*. 1922.  
Óleo sobre cartón. 46 x 33 cm.  
Galería Stangl, Munich.

Las especies que florecen por la noche en *Crecimiento de plantas nocturnas* se distinguen no solamente por las armonías de colores nocturnos, sino también por diferencias reveladoras en las formas físicas. Están dotadas de una estructura más carnosa, como para reconocer que, en niveles bajos de intensidad de luz, la mayoría de la plantas tenderán a producir un crecimiento vegetativo superior. Entre las plantas nocturnas de Klee encontramos variedades de hojas anchas y de crecimiento lento, bien dotadas para guardar nutrientes vitales en esos períodos en los que no pueden producirlos. Además los colores de sus plantas nocturnas recuerdan los tonos apagados de los organismos que prefieren la sombra a la luz del sol, entre ellos las algas, en gran parte incoloras, las bacterias y los hongos. En contraste, las especies diurnas de Klee son más delgadas, más energéticas en la forma y más variadas en el color. Además, sus hojas son verdes más que grises o marrones, recordando que la clorofila, ingrediente esencial de la vida entre las plantas superiores, solo puede ser producida en la luz. El arte de Klee, con su interés por las plantas nocturnas, hace visible los secretos preciosos de la naturaleza inaccesibles al ojo humano, ampliando la experiencia de la naturaleza más allá de sus límites tradicionales.

#### LAS REPRESENTACIONES IDEALES DEL CRECIMIENTO DE LAS PLANTAS Y DEL FRUTO COMO FUERZA GENERADORA

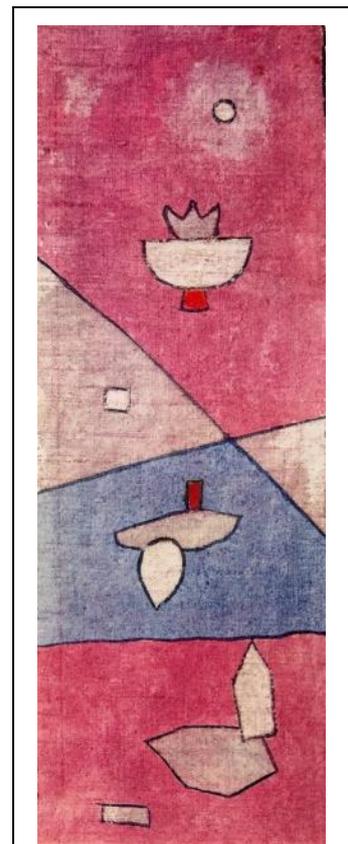
Klee también se interesó por el crecimiento de las plantas y lo hizo extrayendo las representaciones de las profundidades de su imaginación, pero adaptándolos a los caminos de la naturaleza y respetando sus leyes fundamentales.



Paul Klee. *Las cosas que crecen*. 1932.  
Acuarela en blanco y negro, montada sobre  
cartón. 47,9 x 31,5 5 cm.  
Kunstmuseum, Berna.

En *Las cosas que crecen*, de 1932, saca a la luz las analogías ocultas entre las partes de las plantas: variaciones sutiles en las formas que soportan las ramas de un árbol evocan el repertorio total de las posibilidades que se pueden encontrar en la naturaleza (hojas, flores, frutos, bayas y semillas) y su semejanza en el color y en la configuración dejan claro que todos son productos de un mismo árbol genérico.

En *Analítica de la planta*, de 1932, Klee suscintamente esboza los impulsos del crecimiento de una planta, desde su inicio al momento de dar fruto. Aquí toda la pretensión realista ha sido abandonada y las formas se reducen a un puñado de motivos sencillos y estrechamente relacionados que sugieren el ciclo vital de las plantas. Bajo un sol o una luna pequeña pero luminosa flota la forma inconfundible de una flor totalmente abierta. Debajo, una forma semejante a una semilla echa tallo y raíz y, debajo de ésta, un grupo de formas similares aparecen juntas. Estas últimas no están dotadas de las curvas redondeadas de las flores o de las formas de la semilla, sino con líneas rectas y ángulos que parecen aludir a un estado más cristalino. Podrían ser los recursos minerales de la tierra, los elementos que, junto con el sol, proporcionan a la planta en crecimiento todo lo que necesita para sobrevivir. La disposición de este puñado de formas en el lienzo sugiere que la flor está ascendiendo, que la forma de la semilla crece en ambas direcciones y que las formas en la parte inferior no parecen vivas y están en un estado estacionario. Pero, a pesar de su apariencia inerte y de la línea horizontal que las separa de los motivos orgánicos de Klee, con sus animadas diagonales, estos elementos



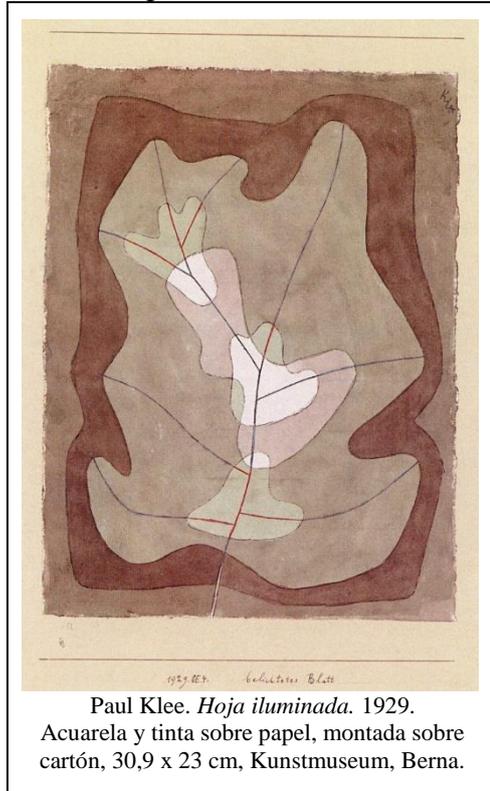
Paul Klee. *Analítica de la planta*. 1932. Gouache sobre lino. 53,5 x 19 cm.  
Kunstmuseum, Berna.

crystalinos ejercen una atracción magnética sobre la semilla germinadora, que no es menos poderosa que la del sol en la parte superior, dejando así claro el pintor que tanto la tierra como el aire son necesarios para la vida en el reino vegetal.

El interés de Klee por el fenómeno general del nacimiento y del crecimiento de las plantas incluyó interés por las hojas, las semillas y los frutos. El lector de los diarios de Klee recordará las admoniciones que se hacía a sí mismo para penetrar en los misterios más profundos de la naturaleza a través de sus motivos más pequeños. “Nuestra perplejidad inicial ante la naturaleza”, observó Klee en 1903, “se explica porque vemos primero las ramas externas más pequeñas y no las ramas principales del tronco. Pero una vez que nos damos cuenta de esto, percibimos una repetición de la ley general incluso en el exterior de una hoja”. Veintiséis años después, en 1929, Klee les dio expresión creativa en su acuarela de 1929 *Hoja iluminada*.

Por la fecha de ejecución de esta obra Klee ya se había servido de las hojas en sus clases como un objeto merecedor de un profundo análisis y como una introducción a las leyes más complicadas de la estructura y la articulación del árbol en su totalidad. Aquí, al igual que la copa de un árbol se despliega en torno a un eje central, las venas de la hoja se desarrollan desde un tallo central en los puntos de mayor concentración de energía. En el estilo transparente, polifónico, de 1929-1930, estos centros de crecimiento son representados en una serie de planos superpuestos, con las zonas de las hojas que contienen la mayor afluencia de savia y, por tanto, el mayor potencial de crecimiento, con colores claros y energéticos, mientras las zonas de menor actividad vascular se representan con malvas apagados y verdes grisáceos. El resultado, como Klee había demostrado a sus alumnos en 1923, revelaban relaciones que reflejaban en una escala pequeña la articulación del todo.

El reconocimiento por parte de Klee de las semejanzas entre la estructura de una hoja y la de un árbol no era una novedad, pues ya en el siglo XVII se sabía que algunas hojas contenían en miniatura el sistema total de ramas y, por implicación, una planta en su totalidad. Pero sí era nueva su introducción en el mundo creativo del arte. Se han conservado dibujos pedagógicos de Klee en los que presentaba a sus alumnos representaciones diagramáticas de la forma de una hoja y en los que prestaba especial atención a la simetría básica y a la regularidad que dominan esas creaciones en la naturaleza. Después de enseñar a sus alumnos mediante estas representaciones la estructura típica de una hoja, Klee les decía a sus alumnos que inventaran hojas imaginarias sobre la base de las leyes básicas de la formación. En esta acuarela de seis años más tarde puede verse la propia aportación de Klee a esta tarea que le impuso a sus alumnos. La hoja de *La Hoja Iluminada* no existe en la naturaleza, aunque tiene ciertas semejanzas con la hoja de un roble. Klee representó un principio esencial: la forma de la hoja viene determinada por la red de sus venas, con aquellas áreas de mayor potencial de crecimiento produciendo las mayores expansiones en el contorno de la hoja. La representación de Klee hace visible, de una manera que la naturaleza nunca permite



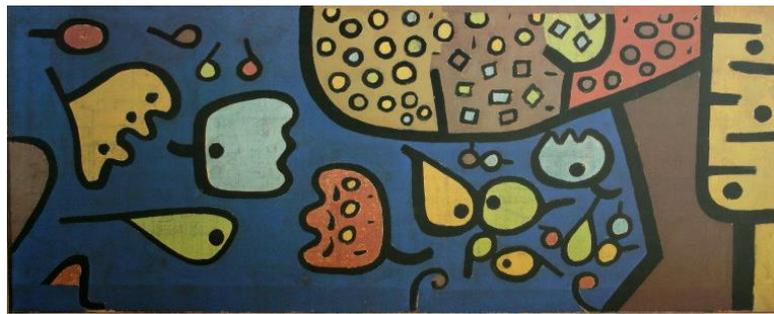
hacerlo, la esencia y la apariencia, la hoja totalmente formada y los impulsos generativos que la han formado, en forma de líneas, planos superpuestos y colores.

De forma paralela, Klee representó al árbol en su totalidad. El mismo año de 1929 que pintó *Hoja Iluminada*, Klee hizo *La Higuera* y en ella de nuevo aparece el modelo ahorquillado de las venas de la hoja, aunque con la mayor complejidad de la superposición de planos, porque el sistema de ramas de un árbol se desarrolla en torno a un eje central, mientras el de la hoja se reduce a un único plano. Klee por ello da a *La Higuera* una densidad y tridimensionalidad que niega a la hoja.

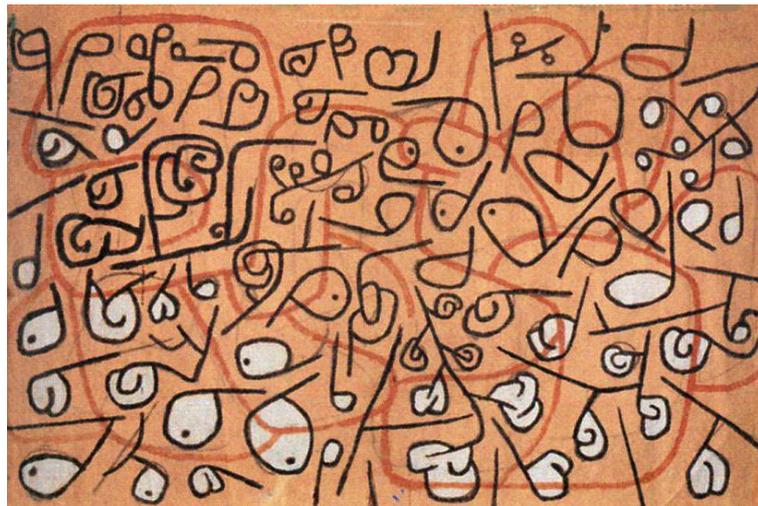


Paul Klee. *La higuera*. 1929.  
Acuarela. 28 x 31 cm.  
Colección privada. Nueva York.

Klee también se interesó por el fruto como fuerza generadora de la naturaleza. En sus últimos cinco años de vida los frutos son el tema de un conjunto de obras mayores como *Fructuosidad*, *Fruto azul*, *Fruto sobre azul*, *Fruto voluptuoso* y *Composición con Frutos*. En todas ellas las formas del fruto están representadas como encarceladas en la superficie de la pintura, algunas veces acompañadas por vestigios de sus etapas precedentes, esto es, hojas y semillas. Raramente aparecen unidas a las ramas que las soportan. Klee prefiere presentarlas diseminadas sobre un fondo coloreado, con sus prominentes cálices negros (esto es, los restos de la flor) como ojos, o incluso semillas, recordándonos que de esas imágenes de vida completa vendrán nuevas existencias.



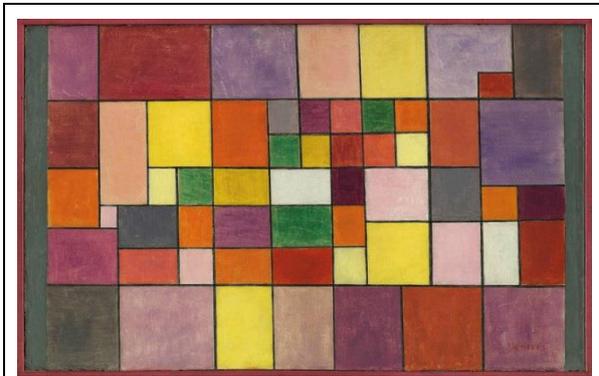
Paul Klee. *Fruto azul*. 1938. Pasta coloreada sobre periódico pintado sobre arpillera. 55,5 x 136 cm. Kunstmuseum, Berna.



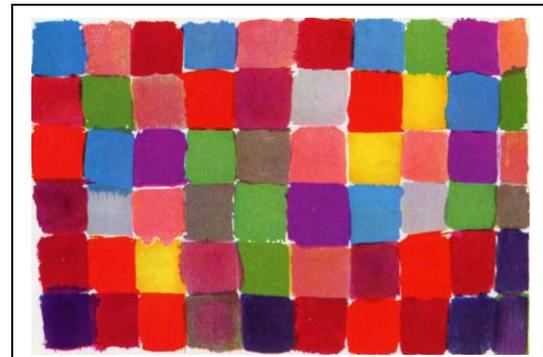
Paul Klee. *Composición con frutos*. 1940.  
Pasta coloreada sobre papel. 103 x 148 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

## USO DE LOS CUADRADOS MÁGICOS PARA REPRESENTAR LA NATURALEZA

Klee utilizó los cuadrados mágicos para representar la naturaleza en, por ejemplo, *Armonía de la flora del norte* (1927, óleo sobre cartón con una capa de yeso, 41 x 67 cm, Paul Klee Zentrum, Berna) y *Resonancia de la flora del sur* (1927, acuarela, 23 x 30 cm, en paradero desconocido). En ellos Klee evoca la flora de dos climas distintos a



Paul Klee. *Armonía de la flora del norte*. 1927.  
Óleo sobre cartón con una imprimación de escayola.  
41 x 67 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.



Paul Klee. *Resonancia de la flora del sur*. 1927.  
Acuarela. 23 x 30 cm. Paradero desconocido.

través de cambios en la forma y en la armonía de color de estas pinturas. En el reino del norte las floraciones son de colores fríos y los contornos son negros, sugiriendo los rigores de un hábitat en el que hay siempre frío. Bajo el sol del sur todo crece de una manera diferente. Los colores son de unos tonos exuberantes, se eliminan las líneas negras y la flora tropical crece desinhibida bajo un sol caluroso.

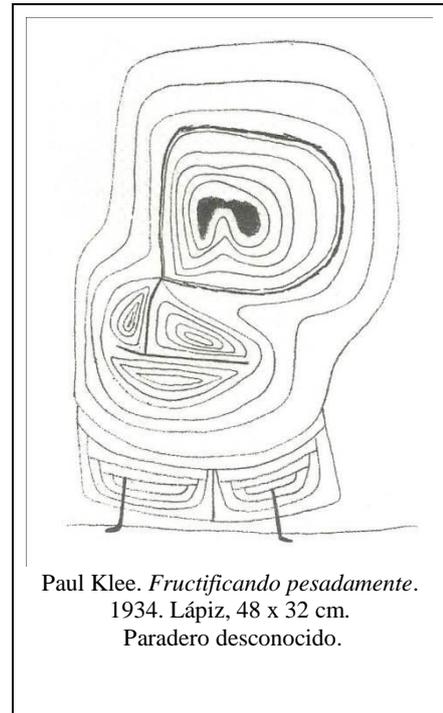
## LA ATRIBUCIÓN DE SENTIMIENTOS AL MUNDO VEGETAL

Un aspecto muy interesante del arte de Klee es la atribución de sentimientos al mundo vegetal. En *Fruto sufriendo*, de un fruto enorme e inidentificable ocupa casi todo el espacio pictórico. El tallo y el cáliz apuntan a que podría ser un fruto del desierto, pero su forma irregular y dispareja lo asemeja a una patata. Por si esta forma no fuera poco humillante, su piel lleva las marcas de una enfermedad insidiosa que lo desfigura. En el centro un párpado grande alicaído, expresa su dolor y su vergüenza y nos genera un sentimiento piadoso.



1934. Paul Klee. *Fruto sufriendo*. 1934. Acuarela, óleo y lápiz, montado sobre cartón. 30,1 x 46,5 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En otras ocasiones ocurre a la inversa y lo humano se comporta como un fruto. Es el caso de *Fructificando pesadamente*<sup>1</sup>, de 1934, en la que una figura femenina grávida se apoya en unas piernas semejantes a tallos y está formada por una serie de capas concéntricas carnosas que se parecen a los anillos de crecimiento de un árbol. Materializa la humillación del crecimiento y de la reproducción de una manera totalmente vegetativa.



Paul Klee. *Fructificando pesadamente*.  
1934. Lápiz, 48 x 32 cm.  
Paradero desconocido.

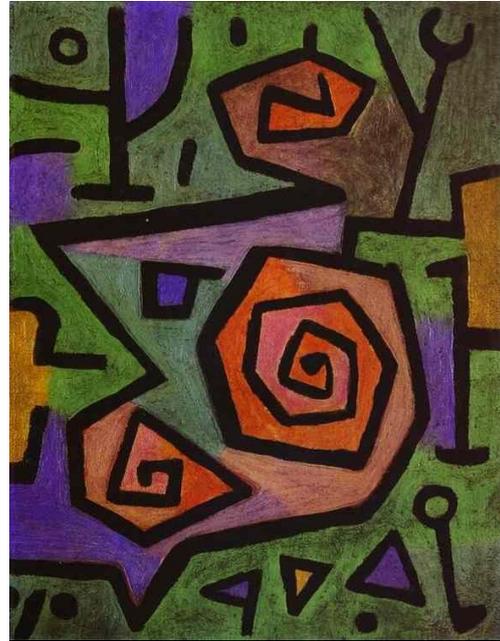
#### ANALOGÍAS ENTRE EL HOMBRE, LOS ANIMALES, LAS PLANTAS Y LOS SERES INANIMADOS

Un aspecto sobresaliente de la obra madura de Klee es la representación de analogías del hombre con los animales, de los animales con las plantas, y el mundo de la vida con el inanimado. Muestra el ingenio de Klee y su enorme capacidad de invención. Algunas de ellas reflejan una visión de la naturaleza profundamente mística, que entiende que la creación está sujeta a unas leyes y a unos ritmos y que cualquier aspecto de la naturaleza es explicable y comprensible refiriéndose a otro. Esta visión la ilustra muy bien un elemento de sus clases en la Bauhaus. Klee animaba a sus alumnos a estudiar la forma de un caracol y la de una manzana para concluir que, a pesar de todas sus obvias diferencias, la esencia de ambas formas podía reducirse a una línea en espiral irradiando hacia afuera desde una matriz central. Para Klee el descubrimiento de tales similitudes revelaba “el secreto de la voluntad creativa para formar” en ambos organismos, un principio formal recurrente que se encontraba en la naturaleza y que en ciertas circunstancias conducía a la creación de un caracol y en otras a la de una manzana. Klee penetraba los exteriores muy diferentes de los organismos para poner de manifiesto analogías en su construcción subyacente, porque creía que la esencia de todas las cosas era más importante que su apariencia y que los procesos que conducían a una forma eran más importantes que la forma acabada. Con estas dos creencias Klee exploraba el mundo viviente y aspiraba a descubrir los modelos básicos según los cuales la naturaleza creaba sus formas y los medios que seguía para construir las, a descubrir el gran plan maestro del que surgía la vida o al menos aproximarse a él.

<sup>1</sup> 1934, lápiz, 48 x 32 cm, paradero desconocido.

A lo largo de su carrera Klee había llegado a la conclusión de que había en la naturaleza tres modelos fundamentales de creación de las formas: la espiral, la horqueta y la línea. En su estilo tardío estas formas sirven para evocar una multitud de seres, evocación que está basada en la razón en unos casos y en la poesía en otros.

En una pintura de 1938, *Rosas heroicas*, emplea el modelo de la espiral para representar un grupo de rosas dotadas con unos poderes casi demoníacos de afirmación de sí mismas. El recurso a la espiral se fundamenta aquí racionalmente en la esencia del principio de la floración, que es en espiral.



Paul Klee. *Rosas heroicas*. 1938.  
Óleo sobre yute. 68 x 52 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf.

En otra pintura de 1938, *Un tímido bruto*<sup>1</sup> emplea el modelo en espiral para representar la fuerza latente de la figura de un cobarde que se retira en la dirección opuesta a la de la flecha. Solamente la inclinación poética de Klee y su conocimiento profundo de la naturaleza humana puede explicar aquí el recurso a la espiral, que se desenrosca para expresar la brutalidad del personaje y se enrosca para expresar su timidez.

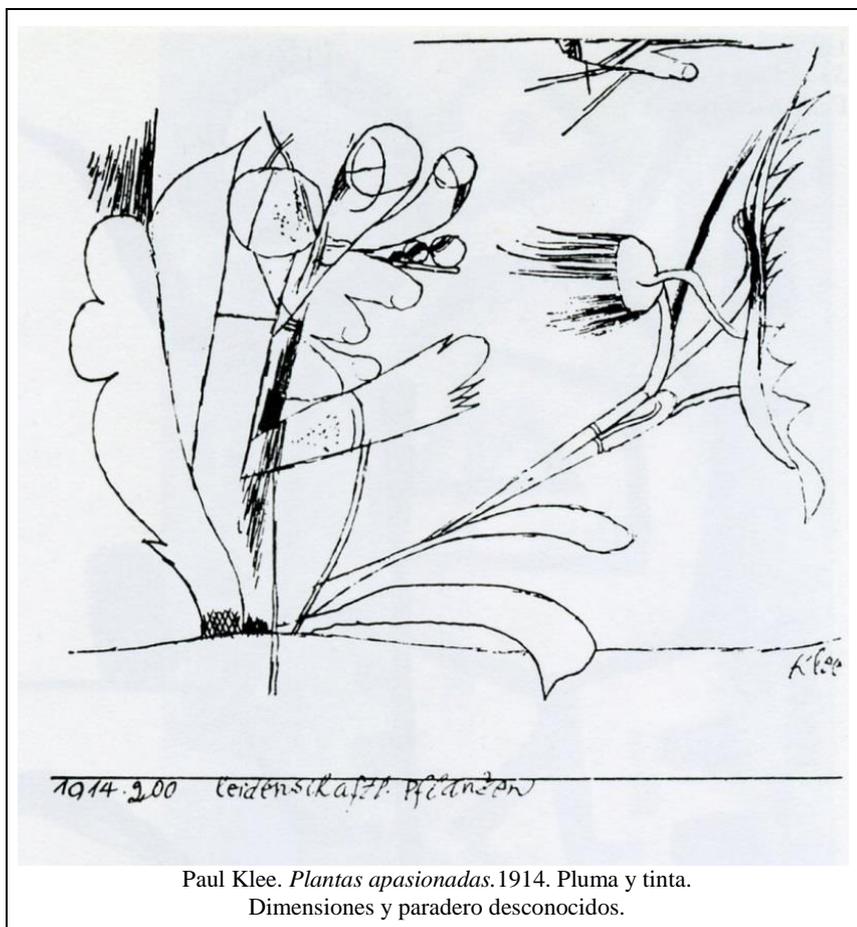


Paul Klee. *Un tímido bruto*. Óleo sobre yute.  
74 x 56 cm. Colección privada de Nueva York.

<sup>1</sup> Óleo sobre yute, 74 x 56 cm, colección privada de Nueva York.

Junto con la investigación de los elementos formales germinales, Klee exploró una gran cantidad de analogías específicas entre distintos miembros de los reinos vegetal y animal. Aunque muchas de ellas descansan sobre semejanzas formales ocultas entre las criaturas más dispares, la mayoría se dedican a explorar la unidad fundamental de la vida y tienen como tema esas corrientes de emoción e instinto que penetran toda la creación. Estas obras a menudo aparecen encantadoramente poéticas e incluso extravagantes. Sin embargo, la profundidad incuestionable con la que Klee dota a muchas de sus creaciones y la consistencia con la que explora ciertos temas, merecen una consideración seria. Lejos de ser productos de su mera invención, muchas de ellas revelan una visión coherente y profundamente ponderada de la vida y nos proporcionan el recordatorio emotivo de que las pasiones, los procesos y el *pathos* de la vida son tan reales y complejos en los seres más humildes como en los más nobles. Klee parece sugerir que sólo el egocentrismo del hombre le impide verlo y se puede añadir que solamente la objetividad cristalina de Klee nos lo revela.

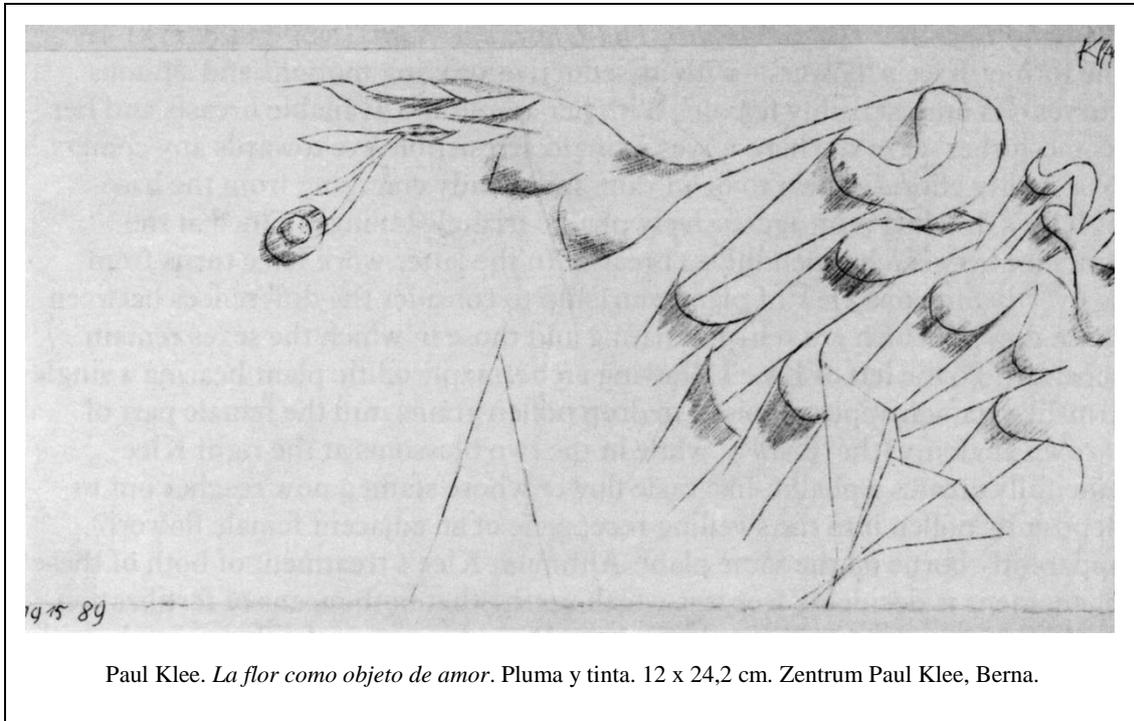
La más familiar de todas las comparaciones en el arte de Klee es la de la vida de la planta con la del hombre. La primera aproximación sobre este asunto fue en 1914 con el dibujo *Plantas apasionadas*, en el que compara el cortejo de los hombres y las plantas. La floración masculina lujuriosa mira hacia su posible pareja y su brazo, nariz y ojos saltones revelan sus intenciones fálicas. Espoleándola está una floración



Paul Klee. *Plantas apasionadas*. 1914. Pluma y tinta.  
Dimensiones y paradero desconocidos.

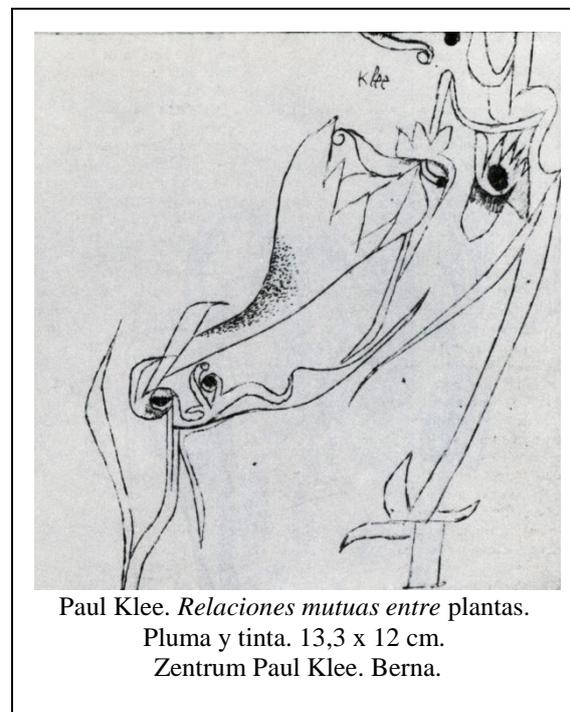
femenina, con pestañas, que actúa como una cortina de humo lanzada para ocultar un premio todavía mejor; una flor que se aleja rápidamente. Klee sugiere que la esbelta floración femenina es una coqueta declarada, más dada a la provocación que al placer.

Esta distinción entre esta ambiciosa floración masculina y la femenina lábil la emplea después Klee en varias representaciones de la vida sexual de las plantas. Así, en una obra de 1915, *La flor como objeto de amor*, una flor inconfundiblemente femenina, con sus movimientos ondulantes y sus curvas sinuosas, está dotada de senos grandes y un ojo único. De la parte inferior emerge agresivamente un triángulo fálico que se orienta hacia sus senos.



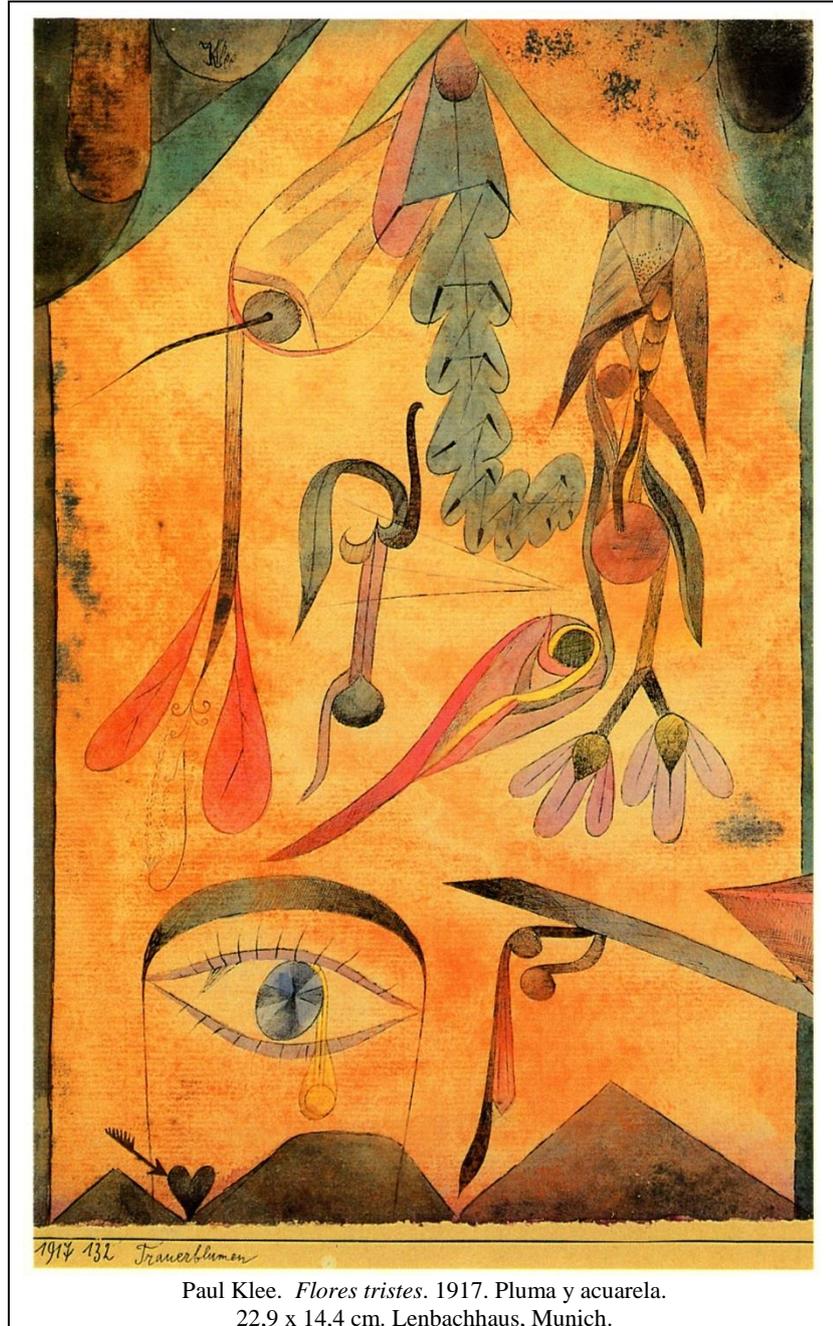
Paul Klee. *La flor como objeto de amor*. Pluma y tinta. 12 x 24,2 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.

En un dibujo de 1915, *Relaciones mutuas entre plantas* (pluma y tinta, 13,3 x 12 cm, colección privada) Klee representa un momento íntimo entre una floración de aspecto masculino y otra de aspecto femenino, sus labios con forma de pétalos juntándose para besarse o acariciarse, ella mirándola arrobadoramente y él mirando hacia dentro, como si sopesara las consecuencias de este abrazo.



Paul Klee. *Relaciones mutuas entre plantas*. Pluma y tinta. 13,3 x 12 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

En una acuarela de 1917, *Flores tristes*, Klee presenta un “escenario botánico” y sube el telón para dejar de ver una serie de montañas sobre las que flotan las flores del título. No se puede identificar ninguna de estas flores, pero resultan familiares. Domina la escena una rama de floraciones y hojas alicaídas, una de las cuales, a la izquierda, adopta la forma de un ojo del que caen pétalos a modo de lágrimas. A la derecha, un motivo similar expresa la misma emoción, pero con la forma de una semilla alada. Finalmente, en la parte izquierda Klee remacha esta analogía entre las emociones de las plantas y del hombre, con una cabeza monumental con un único ojo lloroso y un corazón que va a ser perforado por una flecha. Los ojos y las lágrimas, un



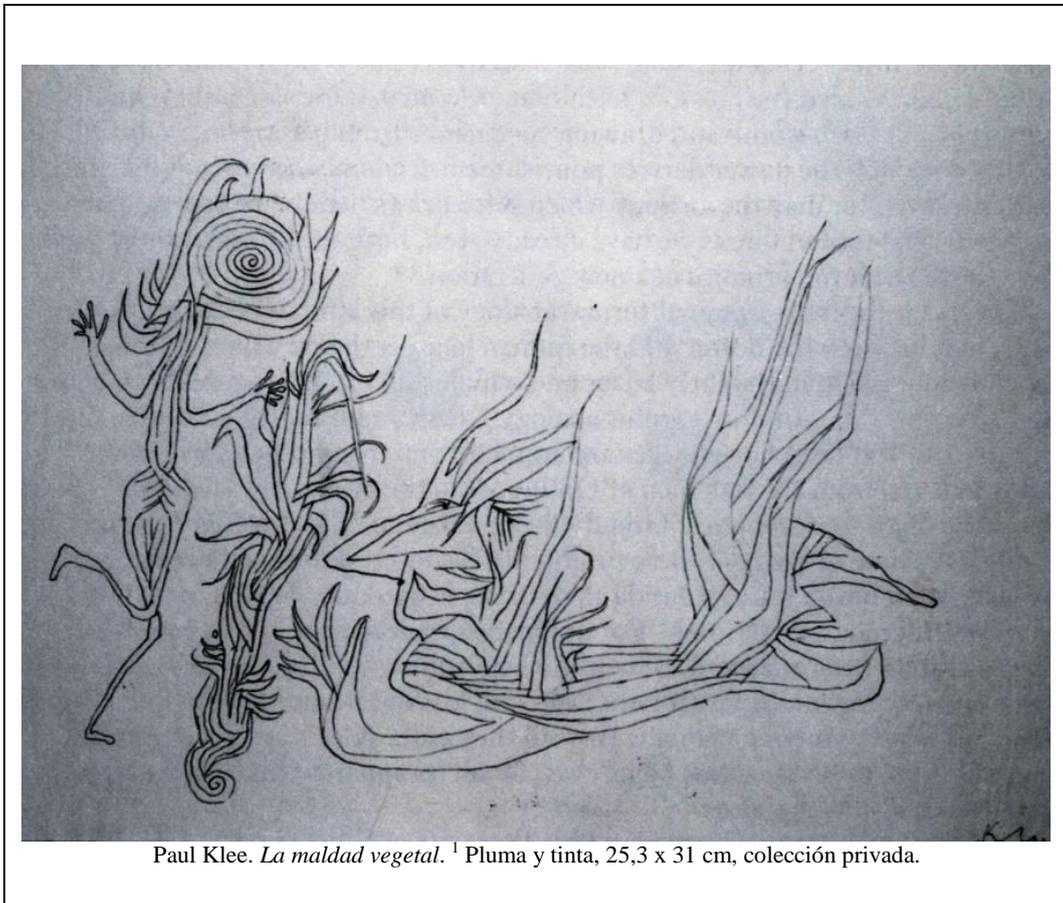
Paul Klee. *Flores tristes*. 1917. Pluma y acuarela.  
22,9 x 14,4 cm. Lenbachhaus, Munich.

préstamo del mundo humano, expresan la pena de una manera imposible entre las plantas. Están complementadas por estas floraciones alicaídas, que expresan esta emoción de una manera extraña a los humanos. Estos dos motivos combinados permiten a Klee crear una imagen universal de la tristeza, de una tristeza que es tan real e intensa en la parte inferior de la jerarquía de la vida como en la superior.

El ingenio de Klee no conoce límites en lo que respecta a las analogías del hombre con las plantas. Especialmente a comienzos de la década 1920-1930 salen senos, brazos, piernas o partes pudenda de sus plantas. Inversamente, los humanos tienen rostros floreados, extremidades con hojas y pierden las tonalidades oscuras para apropiarse de los colores vivos del mundo vegetal. El resultado en ambos casos es similar, con cada reino proporcionando al otro lo que necesita, el mundo humano aportando movimiento y expresión al inmóvil y silencioso de las plantas y el mundo de las plantas proporcionando sus formas floridas y sus varias tonalidades. Aunque las

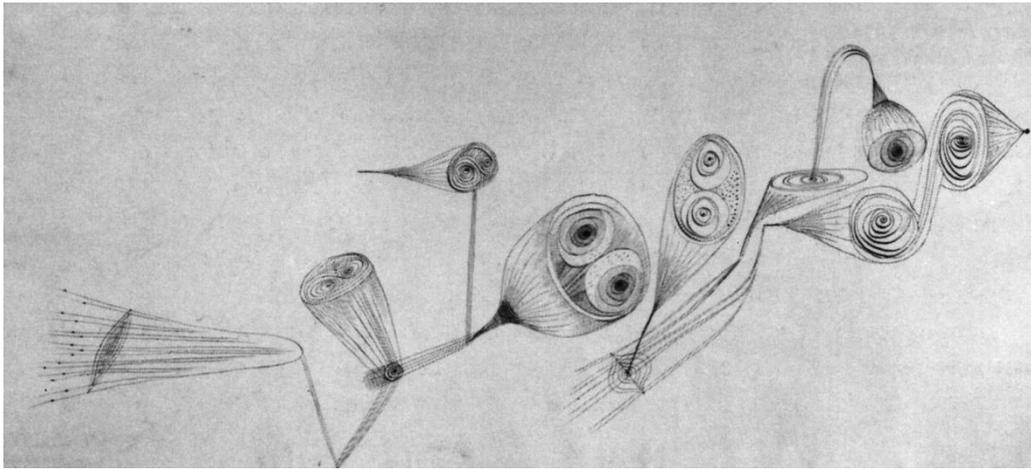
imágenes así creadas pueden parecer pura fantasía, también nos dan una comprensión de las características y limitaciones de ambos mundos.

Un dibujo de 1927 *La maldad vegetal* nos presenta lo peor de ambos mundo: un grupo de brujas híbridas toma del mundo vegetal las formas plisadas y arrugadas de las hojas y las flores y ejecutan el mal con la ayuda de narices aguileñas y barbillas puntiagudas.

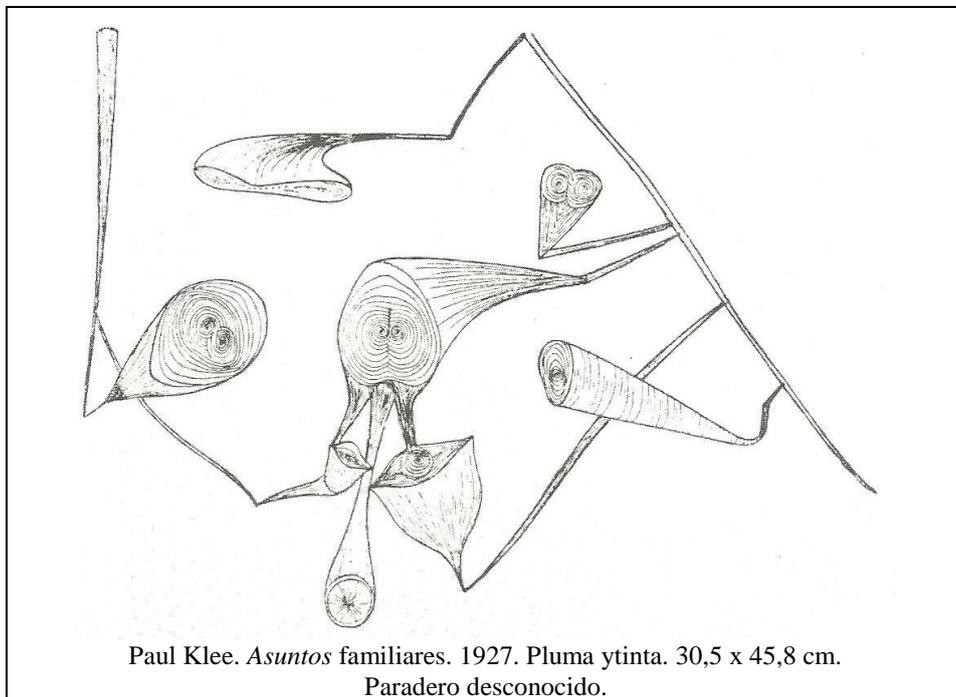


En *Plantas moribundas*, de 1922 (véase pp. 44-46), una flor cautivadoramente femenina, magníficamente florida y muy frágil, baila por última vez, la danza de la muerte, sobre un fondo sombrío, contemplada por soles y lunas, pero patéticamente solas. Debajo de la superficie de la tierra sus raíces se funden con la forma reclinada de una planta ya muerta, cuya flor se asemeja a un rostro y lleva las señales de haber sufrido una muerte dolorosa.

Klee también representó su creencia de que las plantas tenían instintos sociales humanos, como en dos dibujos de 1927, *Floraciones inclinándose* y *Asuntos familiares*. Klee nos presenta una comunidad de floraciones entrelazadas. Muchas de estas floraciones asumen la forma de un ojo, un recurso que permite a Klee la expresión máxima de la emoción. Las floraciones se inclinan y se giran unas hacia otras para verse, sentirse y cuidarse. En *Asuntos familiares* incluso se apiñan en torno a una gran floración central que recibe una especie de trasfusión emotiva de los miembros de la familia.



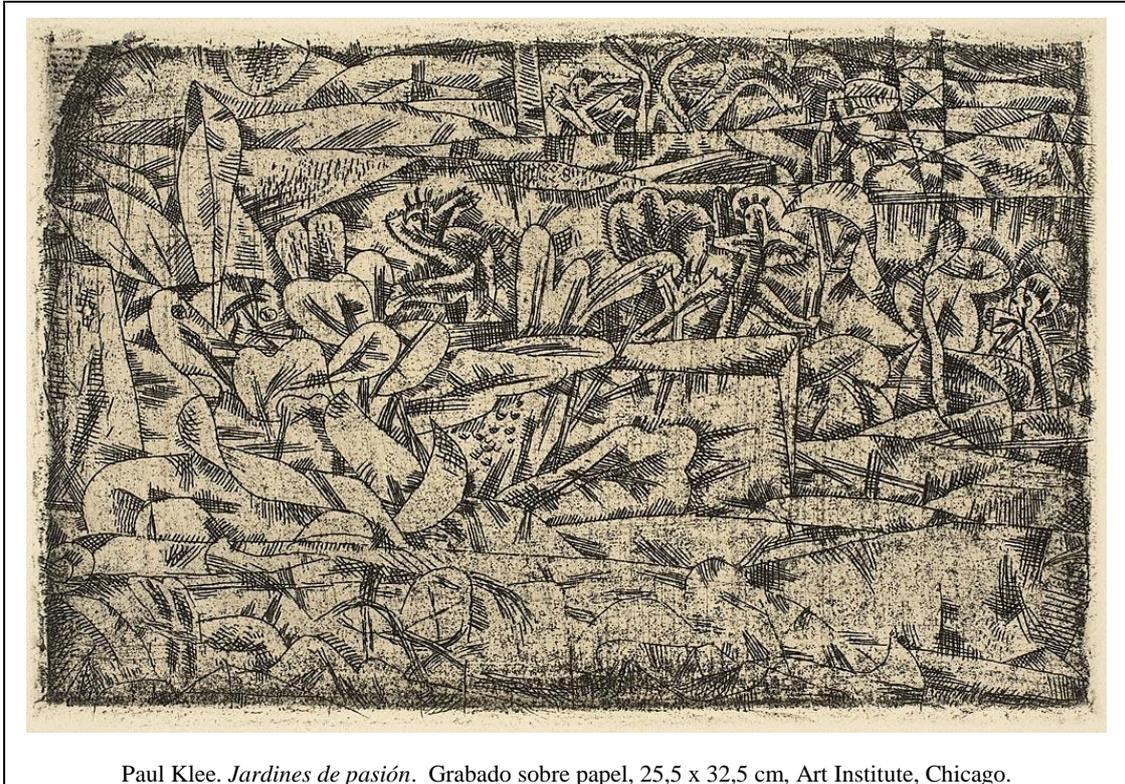
Paul Klee. *Floraciones inclinándose*. 1927. Pluma y tinta. 32 x 49,5 cm.  
University Art Museum, Universidad de California.



Paul Klee. *Asuntos familiares*. 1927. Pluma y tinta. 30,5 x 45,8 cm.  
Paradero desconocido.

## PAISAJES O JARDINES

Además de explorar las analogías individuales entre las acciones y emociones del hombre y las plantas, Klee dedicó un pequeño grupo de obras en la década de 1920-1930 a paisajes o jardines de una gran riqueza, en la que se pueden ver las formas ocultas de las plantas, los animales y, sobre todo, el hombre. Estas obras tienen su origen en una serie de dibujos y grabados de 1913-1914, como *Jardín de Pasión*<sup>1</sup>, de

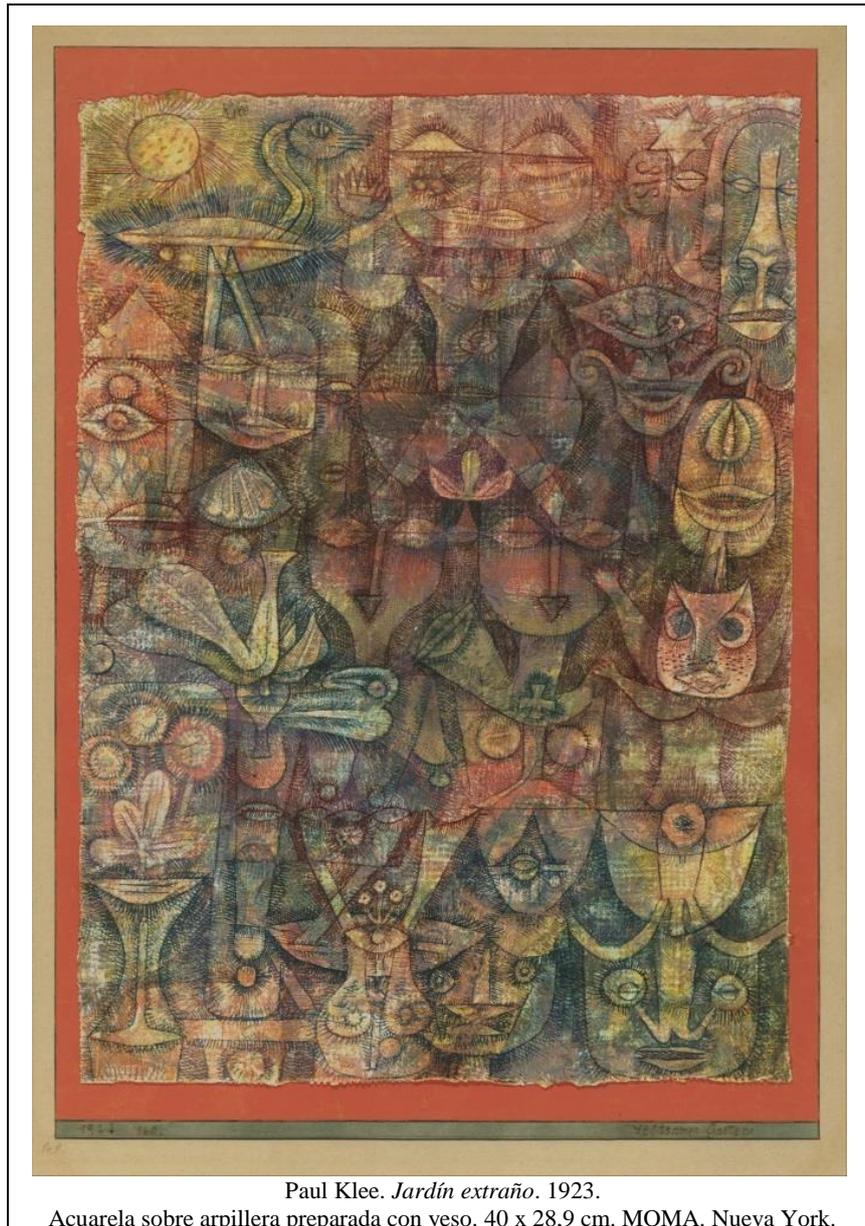


Paul Klee. *Jardines de pasión*. Grabado sobre papel, 25,5 x 32,5 cm, Art Institute, Chicago.

1913, que representan escenarios de jardines densamente poblados en los que las formas de los hombres y las bestias pueden reconocerse en medio de una profusión vegetal, con hojas convirtiéndose en extremidades y floraciones en cabezas.

Las obras de la década de 1920-1930 difieren de éstas en la mayor variedad de las imágenes y en una mayor complejidad técnica. Estas obras consisten en un conjunto calidoscópico de formas cuidadosamente dibujadas, adornadas con intrincados sombreados y recubiertas de una secuencia de tonalidades del arco iris que a menudo cambian de color independientemente de lo que hay debajo de ellas. El resultado es una fantasmagoría de formas y seres apenas distinguibles, representados de una forma tan densa y tan delicada que trasladan la impresión de un mundo primigenio, originario, en el que la naturaleza misma está dándose forma, una especie de paisaje de arquetipos que contienen en su interior los elementos germinales de la futura creación.

<sup>1</sup> Grabado sobre papel, 25,5 x 32,5 cm, Art Institute, Chicago.



Una de las mejores obras de este tipo es *Jardín extraño*, de 1923, que alberga en su superficie laberíntica de líneas y colores entrelazados las formas de gatos, pájaros, hombres y plantas, muchas de ellas superponiéndose e interpenetrándose para crear una tela de araña translúcida de formas nacientes vigorosas. De éstas la mayoría son cabezas animales y humanas que varían en su expresión, de la profundamente meditativa a la ansiosa o a la sorprendida. Otras formas apuntan a los órganos reproductivos de los animales superiores y realzan el tema de la generación, tan implícito en la pintura. Más evocativos son los incontables dobles significados visuales y las formas metamórficas con las que Klee llena la escena –hojas que son ojos, ojos que son flores, cuerpos que se convierten en caras y caras y partes pudendas que pueden leerse como plantas. En su riqueza e inventiva estas transformaciones constantes de un motivo en otro nos proporcionan una vívida demostración de la capacidad de Klee para revelar vínculos secretos entre las más diversos caras de la creación.

Una obra relacionada estilísticamente con *Extraño Jardín* ha abandonado la colección de pájaros y bestias y se centra en rostros humanos en medio de un paisaje natural. Es *Fisionómico paisajísticamente*, de 1923. Unas cabezas humanas misteriosas emergiendo entre superficies exquisitamente sombreadas añaden un significado solemne y portentoso a la escena. En *Fisionómico paisajísticamente* Klee nos presenta dos cabezas, una de las cuales, en la parte inferior izquierda, se asemeja a una máscara tribal que traslada



Paul Klee. *Fisionómico paisajísticamente*. 1923. 1923. Acuarela y dibujo a pincel sobre un fondo de yeso. 23,8 x 26,8 cm. Colección privada en Suiza.

un estado de frenesí diabólico o incluso de pura angustia psíquica. En contraste, la enorme cabeza del centro tiene una expresión retraída y sabia, que consecuentemente emerge de formas frías y cristalinas. A los lectores de los diarios de Klee la obra inmediatamente les recuerda las abundantes comparaciones por parte del artista joven de sus estados mentales con los de la naturaleza que le rodea. Es la visión del hombre unido a los ritmos del cosmos, el destino controlado por las leyes de éste y su comienzo y fin conformado por la naturaleza. La única elección a su mano es cómo afrontar este destino y las dos cabezas en *Fisionómico paisajísticamente* parece que nos presentan las dos alternativas: la indignación emocional o la aceptación serena.

#### LA REPRESENTACIÓN DE LOS CICLOS INCESANTES DE LA VIDA Y DE LA CONSCIENTE FINITUD HUMANA

En las décadas siguientes Klee creó un grupo de obras muy misteriosas que van más allá de este tema y se ocupan de los ciclos incesantes de la vida que se desarrollan en este escenario cósmico. En ellas el destino de los individuos se convierte en el interés principal. Peces y flores, plantas y planetas, personajes y cristales, ahora flotan ingravidamente sobre un vacío negro portentoso, como estrellas en un cielo de medianoche. En sí mismas esas formas son reconocibles y se pueden relacionar con muchas de las obras menos misteriosas del artista. Pero su extraña combinación desafía la explicación de aquéllas y nos fuerzan a buscar otras. Esas pinturas pueden agruparse en una serie de ecuaciones místicas en la que los habitantes de la tierra y del cielo se esparcen en un vacío de eternidad, rehenes de las leyes de nacimiento, desarrollo y muerte.



Paul Klee. *La magia de los peces*. 1925.

Óleo y acuarela sobre muselina sobre cartón, 77 x 98,3 cm, Philadelphia Museum of Art.

Nos podemos aproximar a este pequeño pero trascendental grupo de obras, a través de una de las grandes obras maestras de Klee: *La magia de los peces*, de 1925. Por su contenido y construcción física esta obra es una de las más complejas de Klee. Fue su pintura de mayores dimensiones hasta ese momento de su carrera. En medio de este lienzo rectangular añadió una pieza más pequeña, cosa muy rara en Klee, que casi nunca empleó lienzo o papel para superponer en una pintura, sino para alargarla. Los límites definidos por estas dos piezas son respetados por algunos de los habitantes de la escena y en este sentido Klee parece que nos introduce en dos mundos diferentes.

*La magia de los peces* pertenece a una serie de paisajes presentados en un escenario que Klee creó desde 1917 y que incluyen algunas de sus obras más importantes. En la mayoría de ellas el telón se abre para ofrecernos una visión encantada del cielo y la tierra. Pero aquí se nos ofrece un espacio indeterminado con peces moviéndose, plantas creciendo, acompañados de personajes humanos y de planetas. Solamente el telón y el payaso que encuadra la escena en los extremos superior e inferior de la izquierda no pertenece a esta realidad. En medio de este mundo cristalino, el rostro del payaso mirando actúa como una llamada de atención al espectador sobre el mundo que nos presenta la pintura.

La mayoría de los habitantes de la escena del telón son fácilmente identificables. En el corazón mismo de la pintura un reloj marca la hora en el campanario de una iglesia. El campanario está suspendido en una especie de jaula de alambre que sostiene una varilla larga. Encima de la varilla aparece una margarita azul vigorosa y, debajo, tres peces en movimiento. En la parte inferior derecha, un reloj de arena con margaritas. A la izquierda, un personaje gesticulando, con dos miradas distintas de perfil a ambos lados de la pintura. Siguiendo el movimiento de las manecillas del reloj, se nos presenta una conífera joven, un pedúnculo de flor, que parece que está unido al mecanismo de alambre, un reloj de arena sobre el que se apoya un disco rojo y, encima, otros tres

peces. Finalmente un cuerpo celeste está suspendido cerca del borde del telón y, a la izquierda del campanario, un círculo amarillo flota anidado en un creciente azul polvoriento.

De todos esos objetos, solamente los peces que dan título a la obra parecen ignorar el límite entre las dos porciones de lienzo y se mueven libremente dentro y fuera del paño central. La jaula del campanario está suspendida dentro de este paño, mientras que la varilla que la sostiene descansa sobre el borde. Las plantas crecen desde la base de este área central y el borde del telón se refleja en la esquina superior izquierda del paño. Uno de los relojes de arena comparte las dos zonas, de forma que parece que la mitad superior es en realidad la imagen en un espejo de su base cónica. La costura entre las dos piezas de tela bisecciona la cabeza del personaje que gesticula a través de un ojo común y de nuevo parece que estamos ante una imagen reflejada, pero aquí, sin embargo, los dos perfiles no se reflejan, sino nos presentan dos emociones claramente diferenciadas.

*La magia de los peces* difiere de todas las demás pinturas submarinas de la década 1920-1930 por la inclusión de elementos que no se encuentran normalmente debajo del agua, especialmente el personaje de doble perfil, los cuerpos celestes y el campanario de la iglesia. Por esta razón ha sido habitual calificar a esta obra como la pintura de un sueño, una fantasmagoría.

Pero un conocimiento más profundo de ella anima la búsqueda de una explicación más compleja y para ello el campanario nos proporciona una clave importante. Su reloj es un foco compositivo claro y destaca por ser la forma circular mayor y más regular de las muchas formas circulares que dominan y unifican el diseño de la obra. Además, una comparación de este reloj con los cuerpos celestiales que flotan a su izquierda recuerda uno de los temas favoritos de Klee: el de la diferencia entre el tiempo cósmico y el terrenal, del tiempo infinito y el finito. Los números del reloj, cuatro, están pintados de un amarillo rojizo y resplandecen en la esfera blanca. Estos números no son el 3, 6, 9 y 12, sino el 1, 2, 5 y 9, que, ordenados de otra forma, recuerdan la fecha ejecución de la obra: 1925. El mensaje del reloj en *La magia de los peces* puede ayudar a comprender la jaula de alambre que lo contiene. Aunque ésta ha sido descrita como una red de pesca cuyos hilos forman el contorno del campanario y aunque el reloj se ha visto simplemente como un mero indicador de tiempo antes de que la red atrape a los peces, en un nivel interpretativo más profundo el motivo improbable de un campanario de iglesia cautivo puede considerarse que no pertenece a la realidad del hábitat submarino de la pintura, sino al tema cósmico, esto es, el sometimiento de toda la vida a la regla del tiempo. En contraste con los cuerpos planetarios flotando libremente, símbolo de los ritmos incesantes del universo, se encuentran aprisionados el campanario y el reloj, hecho y obedecido por el hombre.

Tanto los peces como las plantas compuestas que habitan esta escena cautivadora son seres cuya forma y comportamiento simbolizan para Klee la naturaleza. Los modelos generales de organización de estos tipos de seres eran, según Klee, reducibles a una serie de partes (escamas, aletas o pétalos) y en este sentido representan la manera más característica de la naturaleza de construir las formas. Pero no fue solamente en este respecto que Klee llegó a considerarlos como representativos de la clase media de sus respectivos reinos. En sus acciones y aspiraciones también aparecían en una posición intermedia de la jerarquía de los seres. Así, el pintor nos los presenta balanceándose despreocupadamente en sus floreros, girándose mecánicamente o moviéndose sin rumbo fijo por la pintura, en todos los casos haciendo caso omiso de la presencia de habitantes de la escena como el campanario, el payaso y el personaje gesticulante.

De estos últimos personajes el más enigmático es el gesticulante. El borde del paño del lienzo pequeño que lo bisecciona le proporciona a Klee la oportunidad de combinar dos expresiones diferentes en un único rostro. Mirando hacia afuera, hacia el mundo encantador de los peces y las flores, el personaje de Klee agita el brazo y luce una sonrisa cordial en una boca sensual y con forma de corazón. Pero mirando al interior de la pintura, hacia la adusta realidad del reloj campanario de la iglesia, este personaje baja el brazo y asume una expresión más meditativa. Klee parece estar buscando distinguir entre el hombre y el resto de la naturaleza viviente. Mientras los peces y las flores no diferencian entre la existencia finita de los individuos y la continua de la especie y, por tanto, habitan los mundos del tiempo finito y del tiempo infinito, el hombre es la única criatura divina sobre la que recae la losa de su mortalidad.

Así, pues, si *La magia de los peces* está dedicada a la evocación poética de los ciclos sin fin de la naturaleza, incrustada en ella hay un recordatorio de las leyes crueles con las que funciona. Este recordatorio coincide con los límites del paño, unido al principal de una forma descuidada. Que Klee considere este pedazo de lienzo como definitorio de un área distinta está confirmado por la aparición de un reflejo del telón rojo en la esquina superior izquierda de ese paño superpuesto a la pieza principal. Sirve para enmarcar una pintura dentro de una pintura. Aunque las plantas y los peces pueden habitar indiscriminadamente ambos reinos, para el hombre su diferencia es clara y su significado distinto. Visto de este modo la ironía última de *La magia de los peces* se nos hace patente. El hombre –y no los peces- es la verdadera víctima de la jaula del tiempo puesta en medio de la pintura, pues esta jaula apresa al hombre de una manera que nunca puede atrapar al pez.

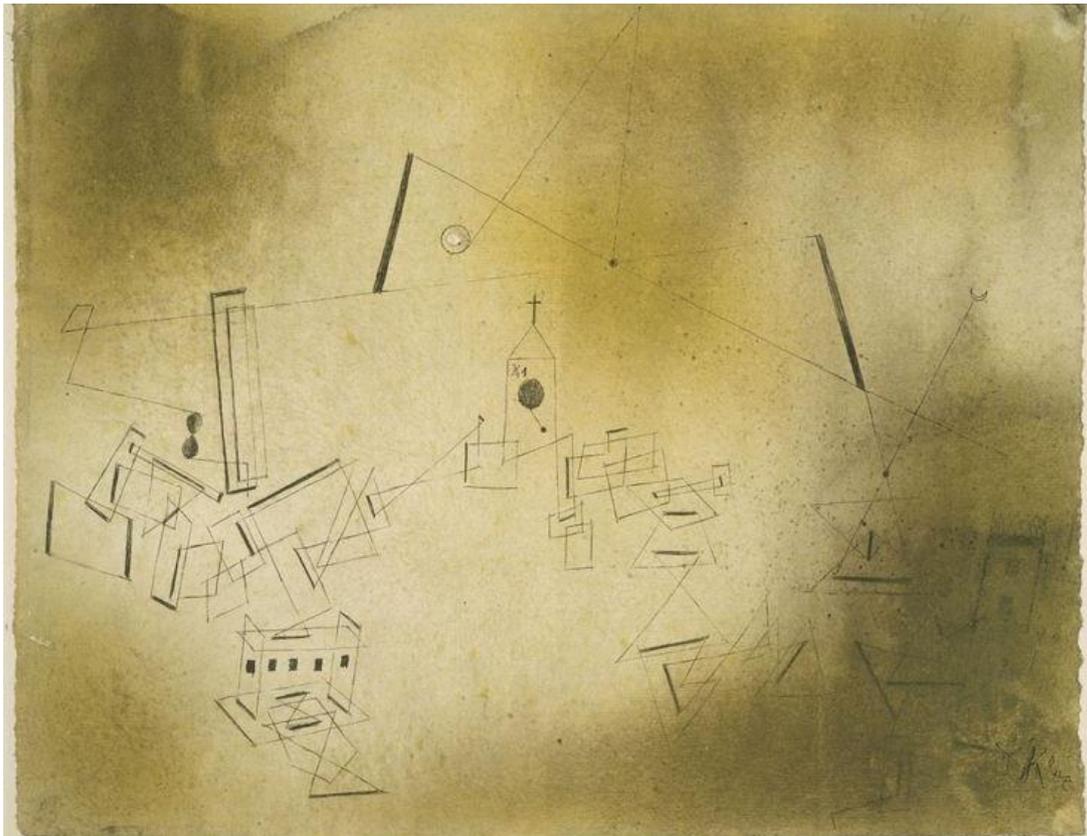
Klee en más de una vez dio expresión a la pesada losa que la jaula del tiempo ha colocado sobre la vida del hombre. Sólo un año antes de pintar *La magia de los peces*, en 1924, escribió: “Uno habla especialmente de tragedia cuando hay una gran desproporción entre las ventajas de la libertad espiritual y las desventajas de la dependencia física. El plus espiritual es entonces experimentado como una desgracia. Uno siente la dicotomía y nos entra una cierta envidia cuando se contempla las criaturas más bajas, en su restricción a una armonía del cuerpo y del espíritu. La admiración secreta por los animales comienza en este punto”.

Pocas obras de Klee atestiguan esta “admiración secreta” y esa “cierta envidia” mejor que *La magia de los peces*. Si se mira de nuevo la pintura de Klee se advierte que la integridad de las criaturas bajas y la divisibilidad del hombre se hacen visibles en la pintura. En las primeras la simetría y, por tanto, la integridad, abunda en las margaritas radiales y en los peces en forma de cuchara. Pero no en la figuración humana de Klee, cuyo perfil dividido nos revela precisamente esa mayor complejidad y dicotomía trágica sobre la que escribió el artista. Como criatura dotada de libertad espiritual, el hombre puede asumir el perfil pensativo y de mirada interior de la pintura de Klee y, por tanto, habita un reino de la mente y del espíritu superior al de las flores y los peces. Pero a la postre sigue físicamente dependiente de las mismas fuerzas que han conformado la vida de todos ellos. A este nivel el hombre debe darle la espalda al reloj y asumir un perfil diferente, el que acepta su unidad fundamental con el resto de la creación y que debe resignarse simplemente a dejarse llevar por la corriente.

Con su acostumbrado ingenio y sabiduría Klee encapsula este último punto en un juego visual entre la forma de su figura humana y el del florero vecino con las margaritas. Como creaciones ambas de la naturaleza aparecen con cuerpos de relojes de arena, sus días contados en granos de arena. Desde este punto de vista los dos están inmersos en un diálogo divertido, con la pulverización por parte de Klee de margaritas rosadas y azules imitando las formas y movimientos de su personaje, con rostro de flor,

con sus ojos rosados y azules y dedos de pétalos de margarita. Como las humildes margaritas, el personaje de Klee declara su unión indisoluble con el resto de la creación. Pero, al contrario de ellas, está predestinado a construir su visión del mundo mirando hacia afuera y hacia dentro.

El tema de esta pintura es, pues, la diferencia entre el tiempo cósmico y el terrenal, del tiempo infinito de las especies vegetales y animales, de los planetas y las estrellas y sus movimientos, y el finito de los individuos de la especie, del que es solo consciente el hombre y es causa de su angustia vital.



Paul Klee. *Tiempo celeste y tiempo terrestre*. 1927. Acuarela y tinta sobre papel montado sobre cartón. 41,1 x 49,8 cm. Philadelphia Museum of Art.

Es también el tema de *Tiempo celeste y terrestre*, de 1927. El diseño gira en torno a una iglesia, un reloj y un campanario. a ambos lados flota el armazón frágil del paisaje. Toda la construcción aparece suspendida de un único alambre que cuelga del cielo y aparece equilibrada por los movimientos complementarios de dos péndulos, uno terrenal y otro celeste. El terrenal, oscuro, sólido, pequeño y fijado al reloj, mide y registra el tiempo transcurrido. El celeste, mayor, pero más ligero, parece balancearse eternamente y no registra nada.



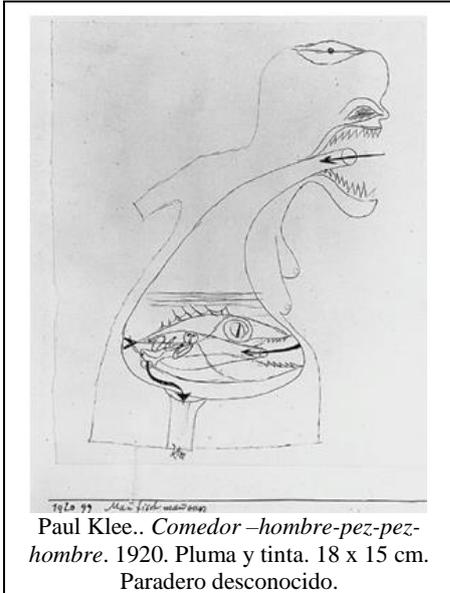
La diferencia entre el tiempo cósmico y el terrenal, el tiempo infinito y el finito, es un tema recurrente en la obra de Klee, como en *Puesta de sol*, de 1930. De los ciclos inacabables del día y de la noche es testigo una presencia humana enristecida, cuyo rostro sin rasgos tiene un ojo y una lágrima que se parecen a las manecillas de un reloj.

Tras *La magia de las flores*, la siguiente gran obra de Klee sobre el tema de los peces es *Alrededor del pescado*,<sup>1</sup> de 1926. Como en la anterior, Klee convoca un conjunto de elementos representativos de la naturaleza y los presenta ante un impenetrable vacío negro. Como en *La magia de los peces*, los elementos los extrae de distintos puntos de la jerarquía de los seres, desde el más alto, el hombre, al más bajo, las plantas, pasando por uno intermedio, el pez. Como en *La magia de los peces* el lugar de honor se adjudica a la segunda de esas criaturas, el pez, en este caso, una carpa ofrecida como víctima en un plato.

Klee vincula la carpa al hombre a través de una flecha. Una interpretación obvia de la pintura es la cristiana. El pez es un símbolo tradicional de Cristo y la cruz suspendida en el vacío en la parte superior derecha parece confirmarlo. La pintura nos presentaría el tema, extraño en Klee, del hombre que vive a través del sacrificio de Cristo.

<sup>1</sup> Acuarela y gouache sobre lino, 46,7 x 63,8 cm, Moma, Nueva York.

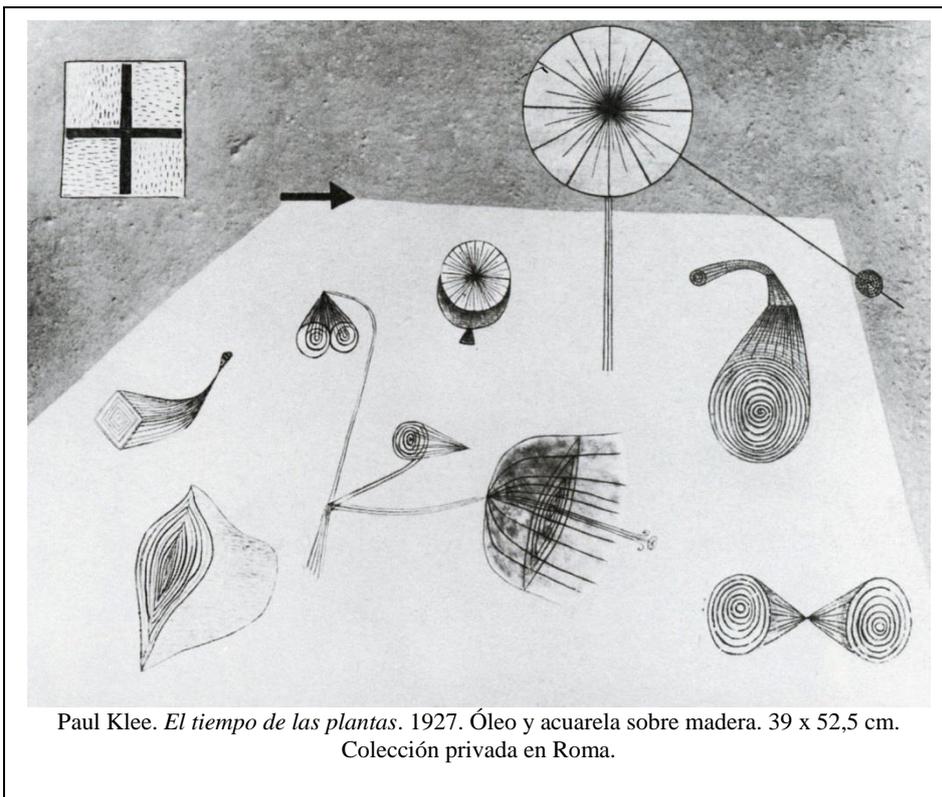




*Comedor hombre-peze-peze-hombre*, el hombre devora un pez y el pez, a su vez, devora a un hombre y finalmente, en la parte inferior, la suma total de esta carnicería es reducida a excrementos.

Paul Klee.. *Comedor -hombre-peze-peze-hombre*. 1920. Pluma y tinta. 18 x 15 cm. Paradero desconocido.

Un año después de terminar *Alrededor del pez*, en 1927 Klee retornó a este tema en *El tiempo de las plantas* y en *Planta y ventana*. Ambas obras pueden considerarse equivalentes modernos a las naturalezas muertas “vanitas” de los maestros flamencos por su preocupación con el incesante imperio del tiempo.

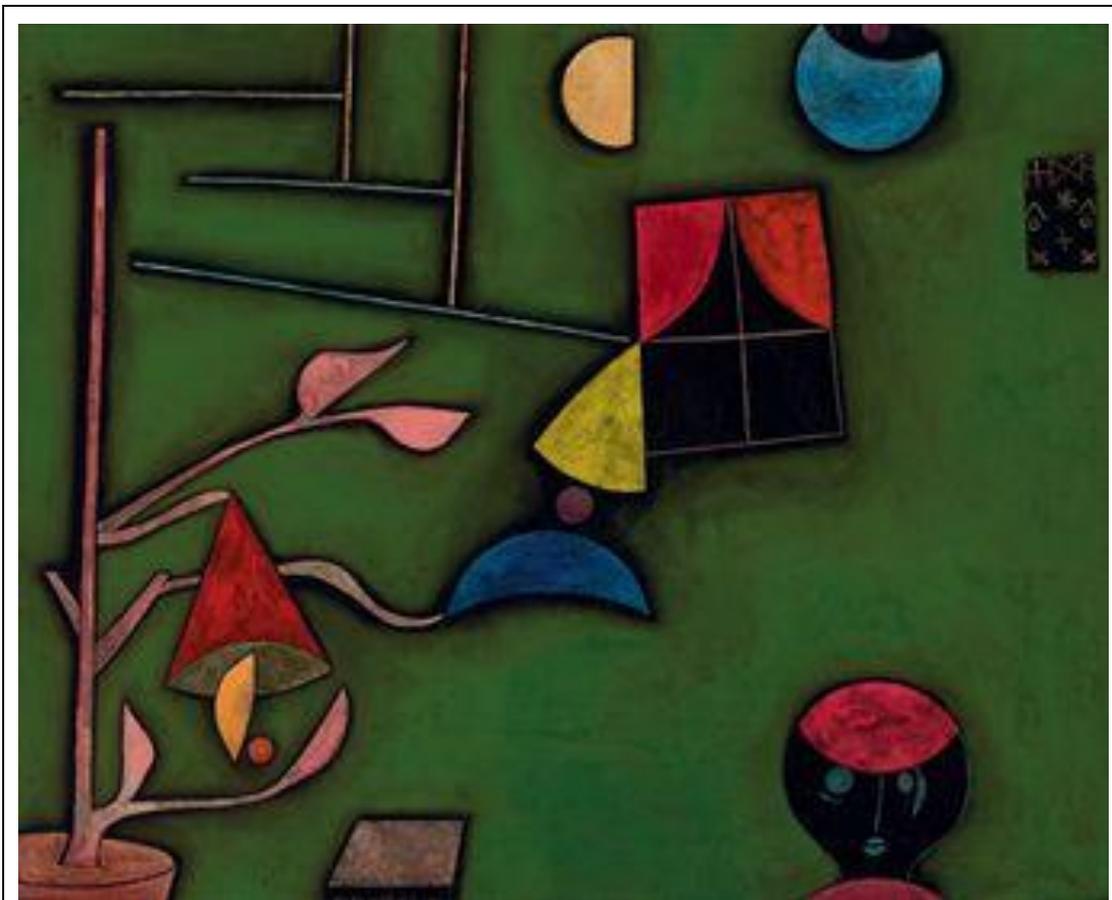


Paul Klee. *El tiempo de las plantas*. 1927. Óleo y acuarela sobre madera. 39 x 52,5 cm. Colección privada en Roma.

En *Tiempo de plantas* un puñado de floraciones aparecen esparcidas en una mesa, contempladas por un objeto con el aspecto de un reloj, del que balancea un péndulo marcando inexorablemente el tiempo. Algunas de las floraciones evocan otras formas. Dos o

tres se asemejan a semillas y a frutas y, por tanto, insinúan la llegada de una nueva generación, y, en la parte inferior derecha, la floración asume la forma de un reloj de arena y de unos ojos. Tales motivos proclaman la naturaleza temporal de toda la creación, una idea hecha más explícita por las sorprendentes semejanzas visuales que Klee revela entre las formas del péndulo, de la floración, de la semilla, del ojo y del reloj de arena. En todas estas el artista encuentra un denominador común: cada una a su

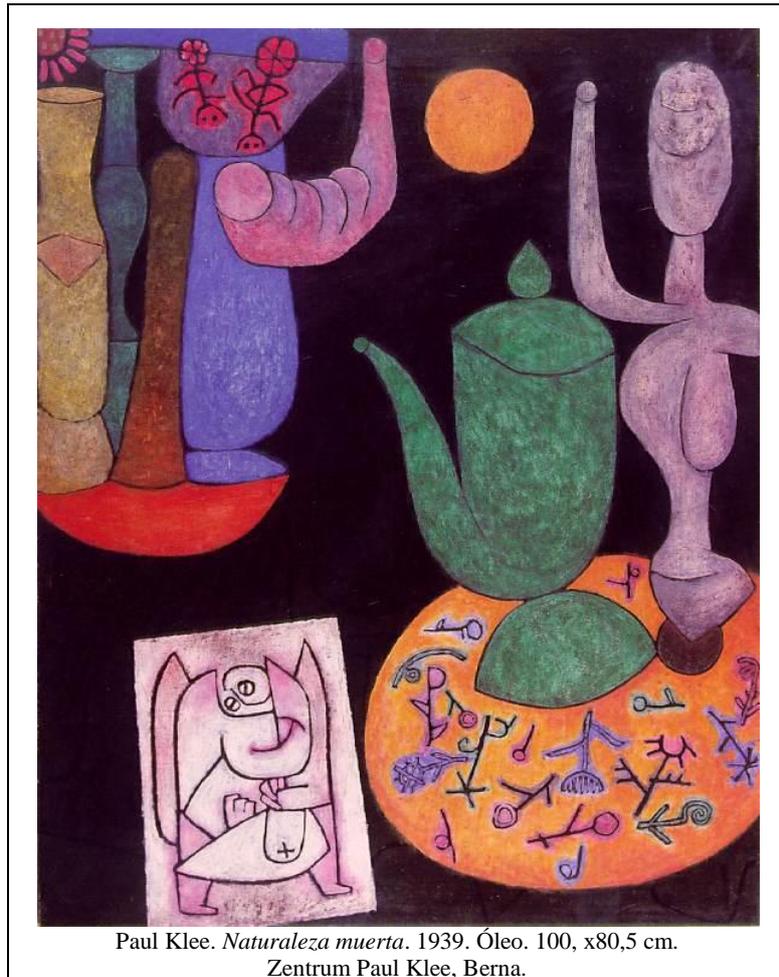
manera se asemeja a un medidor del tiempo. Además, Klee distribuye todos estos objetos sobre una mesa desnuda, como si estuviera en un altar, un motivo que enfatiza la naturaleza simbólica del tema. Todos estos objetos de la pintura pueden verse como representativos de las distintas fases del ciclo de la vida de las plantas, de la semilla a la floración y al fruto, cada una de ellas llevando de forma inexorable al siguiente.



Paul Klee. *Planta y ventana*. Óleo, acuarela y gouache sobre lino.  
49,5 x 58,5 cm. Galería Beyeler, Basilea.

En *Planta y ventana* la imaginación es menos específica y más universal, con la inclusión de los símbolos cósmicos encima de la ventana y de la figura humana debajo. La preocupación por el transcurrir del tiempo está implícita tanto en las formas del sol y la luna y en los movimientos pendulares de las plantas. Más intrigante es la inclusión de la cabeza humana negra, que parece la de un niño, uno de cuyos ojos asume la forma de un sol y una luna en creciente mientras el otro asume la forma de una lágrima. El niño triste es un tema familiar en el arte de Klee. En el caso de esta pintura la causa de la tristeza no es difícil de encontrar. Aunque todavía joven, esta figura ya es un prisionero del tiempo, marcado y medido por los movimientos de las plantas y planetas y más sentido por él. No menos que las humildes plantas y flores, él es meramente un peón en el gran plan de la naturaleza.

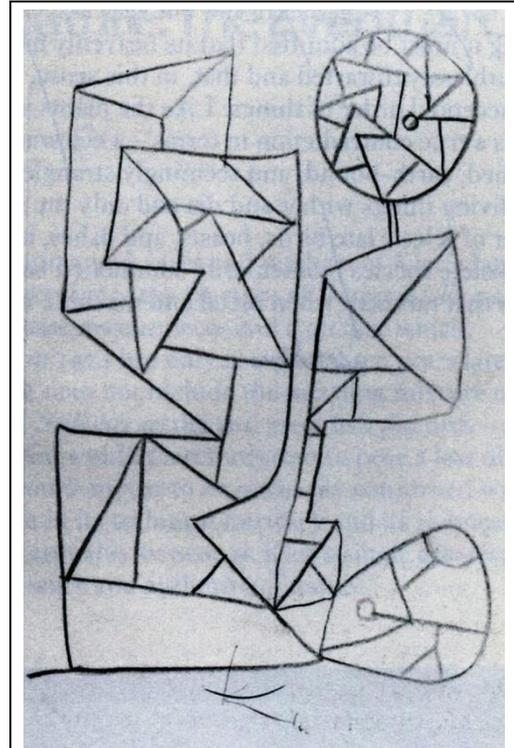
*Naturaleza muerta*, de 1939 es la única obra tardía con un tratamiento simbólico tan rico del tema de los ciclos de la naturaleza como las grandes obras sobre este tema de la década 1920-1930, como *La magia de los peces* y *Alrededor del pescado*. Klee nunca abandonó el tema tras la década 1920-1930, como atestiguan los paisajes fisonómicos citados anteriormente. El mensaje en el simbolismo de esta pintura es profundamente pesimista y angustioso y pone de manifiesto cuáles eran las ideas finales del pintor sobre el orden y el equilibrio de la naturaleza. Lo más chocante es la inversión perversa del orden natural. Ahora los seres vivos, las plantas y las flores, se representan muertas o frustradas en su intento para ganar una nueva vida.



Paul Klee. *Naturaleza muerta*. 1939. Óleo. 100, x80,5 cm.  
Zentrum Paul Klee, Berna.

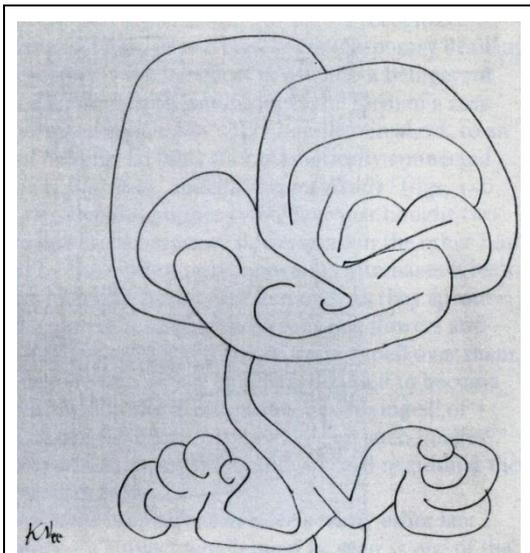
Así, las formas rotas de las floraciones de Klee languidecen aquí en la mesa como si hubieran sido esparcidas sobre una tumba o ahogándose, más que bebiendo, en un florero. Realmente, cuando vistas al revés, las flores en el florero en el extremo superior izquierdo se convierten en chicas acróbatas pedaleando en un monociclo y, por tanto, literalmente ahogándose. En contraste, las creaciones de naturaleza inanimada aparecen aquí dotadas con unos poderes casi obscenos de crecimiento, procreación y autoafirmación. Los floreros y jarrones echan brazos, senos, rostros y falos y reivindican un lugar entre las creaciones más vigorosas y dinámicas de la naturaleza. Como tales, pasan a estar entre las más amenazadoras, especialmente cuando se tiene presente que sus gestos ambiciosos y saluciones son un motivo recurrente en obras del otro extremo del propio ciclo vital de Klee, esto es, en una decena de dibujos que sobreviven de la infancia. En estas obras estos gestos los asumen figuras humanas, especialmente niños, que nos hablan del poder y el optimismo de la juventud. ¿Cómo interpretar estos gestos cuando lo hacen las creaciones mecánicas de Klee en sus últimos años de vida? ¿Pudo escaparse a Klee que estos saludos agresivos eran un sello distintivo de la juventud militante de la década de los años treinta? Ahora, sin embargo, no traen la promesa de una vida floreciente, sino de muertes en masa.

En *Planta armada*, de 1940, Klee parece conceder que, con la cercanía de la guerra y de su propia muerte, no hay mejor defensa para sus amadas plantas que la de ponerse una armadura y disfrazarse de una creación impermeable y mecánica, capaz de soportar las arremetidas de un mundo insano e irracional.

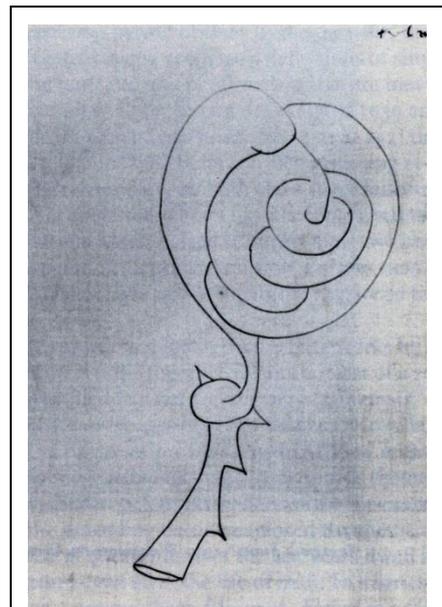


Paul Klee. *Planta armada*. 1940. Tiza negra sobre papel, montada sobre tabla. 29,6 x 21 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.

En la también tardía *Rosa*, de 1939 o *Pensamiento*, también de 1939, la única esperanza de sobrevivir para *Planta Armada* es convertirse en un arma o en un puño. Uno y otra vez en el arte tardío de Klee domina la concepción sombría del orden de la existencia. Los seres vivos se convierten en máquinas y los no vivos a menudo adquieren vida.



Paul Klee. *Pensamiento*. Lápiz sobre papel, montado sobre tabla, 28,9 x 20,4 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.



Paul Klee. *Rosa*. Lápiz sobre papel, montada sobre tabla, 21,7 x 20,9 cm, Zentrum Paul Klee, Berna.

En *Naturaleza Muerta* (p. 154) este punto es puesto de manifiesto despiadadamente en el dibujo de un ángel en la parte inferior de la pintura. Como revela el estudio preliminar de este personaje, el pintor primero lo concibió como un ser esencialmente feo. Independientemente de que retenga o no esta cualidad, en esta pintura final debe admitirse que su naturaleza y aspiraciones celestiales han sido terriblemente frustradas y que, en este sentido, representa una perversión del orden aceptado de las cosas. Como las plantas y las flores que el ángel acompaña, encarna una verdadera contradicción: un ser celestial que aparece angustiado y aparentemente ahogado preside un mundo en el que los seres vivientes se marchitan y mueren y solo florecen los no-vivientes. Como muchos de los pájaros, bestias y peces de Klee, que parecen representar unas especies difuntas y obsoletas, momentáneamente convocados desde un punto en el olvido para ser testigos de este momento en el que el metal y la máquina toman control del mundo.



Paul Klee. *Teatro botánico*. 1924-1934. Óleo y acuarela sobre tabla, 50 x 67 cm. Lenbachhaus, Munich.

*Teatro botánico* es una de las obras maestras de Klee, empezada en 1924, pero no terminada hasta 1934. Aunque su contenido y simbolismo plantea menos problemas de interpretación, su tema parece que es también el orden natural. Además, por su complejidad técnica y su riqueza imaginativa, *Teatro Botánico* puede considerarse la mayor evocación por parte de Klee de la aplastante belleza y autoridad de la naturaleza. Nos encontramos con una verdadera fantasmagoría de formas naturales densamente agrupadas, la mayoría de las cuales derivan claramente del mundo de las plantas. Sin embargo, en posición avanzada central, en la parte inferior, un pequeño animal corretea delante de las luces del escenario, como intentando escapar de este bosque extraño y amenazador. Además, otras referencias al mundo animal pueden verse en los ojos, boca

o nariz asumidas por algunas de las plantas de Klee y en las formas decididamente humanas de los cactus, plantas que Klee ya había comparado con los humanos en su diario desde fecha temprana. La inventiva de Klee es tan ricamente alusiva en esta pintura que en la parte superior izquierda, una de las plantas con forma de jarra puede leerse como un gato con el ceño fruncido. Pero una vez que descubrimos esta amenaza que nos acecha, el mismo gato parece metamorfosearse en el pomposo perfil de un pájaro acuático de cuello largo. El resultado de todo ello es una visión caleidoscópica de la totalidad del reino natural, que nos proporciona el mejor ejemplo en la obra de Klee de su convicción de que todos los productos de la naturaleza eran esencialmente variaciones de un puñado de tipos y modelos recurrentes.

Con la excepción de los cactus, pocas de las plantas de esta pintura pueden ser identificadas, ni siquiera remotamente, aunque todas ellas huelen a vida. El pintor evoca la entera gama de la existencia vegetal recurriendo a algunas de sus formas a priori. Plantas compuestas, tallos en espiral (que en la parte inferior izquierda se asemejan a caracoles letárgicos) y hojas suculentas arquetípicas se entremezclan con las formas, más simples, de floraciones circulares, triangulares y romboidales (el último grupo recordándonos de nuevo no el reino de las plantas superiores, sino más bien el mundo microscópico de las diatomeas). Realmente, la atmósfera silenciosa y secreta que invade esta pintura nos produce una emoción de maravilla y sorpresa, similar a la que acompaña una primera visión en un microscopio. La pintura nos enfrenta a un mundo nuevo, pequeño, que de una manera extraña se asemeja al nuestro, un mundo en que todo y nada nos parece familiar. Es un mundo que parece obedecer a la lógica y al orden de la naturaleza, pero cuyos habitantes permanecen siempre misteriosos.

No es difícil ver cómo Klee produce este efecto. Como en muchas otras pinturas suyas de la naturaleza, la escena se desarrolla en un mundo cerrado, en un escenario, como si estuviéramos en una vitrina de especímenes celosamente conservados y guardados. De esta forma se invita al espectador a una mirada atenta, pues no estamos ante una visión casual de la naturaleza desordenada, sino ante una verdadera exposición de la naturaleza. Vista tan de cerca, la escena adquiere la intimidad de un secreto bien guardado que es de repente divulgado por el pintor en una comunicación privada al espectador. Como en muchas otras obras similares el mundo de *Teatro Botánico* estaba desprovisto de referencias a una escala humana e incluso cuando introduce figuras humanas en estas pinturas, como en *La magia de los peces* o *Alrededor del pescado*, se las empequeñece al tamaño de las flores y los peces que acompañan.

Como resultado Klee hace aparecer las creaciones más pequeñas de la naturaleza, ya sea una hoja, ya sea un caracol, inmensas e incluso temibles, lo humilde se convierte en maravilloso, una imagen del microcosmos se transforma en una visión del macrocosmos. Esto se puede comprobar sobre todo en el motivo central de esta pintura, una extraña plataforma oval que se asemeja a un fruto y que alberga un racimo de elementos que parecen semillas. Es un segundo teatro, más pequeño, en el interior de la pintura. Suspendida en la plataforma está una forma roja, pendular, que se parece tanto a un corazón como a una lágrima y que evoca tanto la promesa como el patetismo de la existencia. Ocupando el corazón mismo de la pintura, este motivo parece representar el propio centro de la vida y el impulso vivificador de todos los organismos que lo rodean.

No hay duda de que *Teatro Botánico* nos presenta un microcosmos de la creación, tanto humano como vegetal y animal, y de los procesos de nacimiento, crecimiento y reproducción que sostienen todo ello. Como tal puede considerarse una contrapartida de la obra de Franz Marc *Arsenal para la creación*, esto es, un depósito de formas arquetípicas y de fuerzas de las que surge toda la naturaleza. Es de notar que esta

impresión del misterio y de la diversidad del mundo de la naturaleza es trasladada sin recurrir a ninguna forma o especie clasificada. Habiendo explorado y absorbido los múltiples secretos de la naturaleza, Klee parece ahora capaz de evocarlos todos con su fuerza primigenia y variedad lujuriosa sin recurrir a la tentación de duplicar algo que hubiera visto realmente. En el sentido más pleno de la palabra, es una creación paralela a la naturaleza, el producto de una facultad de inventiva tan rica y tan sintonizada con las formas y procesos del mundo de la naturaleza que puede darles vida sin apartar la mirada del lienzo que está delante de ella.

*Teatro Botánico* es la suprema demostración de la creencia de Klee de que el pintor debe sumergirse completamente en la naturaleza para ser capaz de recrearla desde las profundidades de su imaginación.

#### UNA INTERPRETACIÓN SOFISTICADA DE *ALREDEDOR DEL PESCADO*

Charles S. Kessler ha hecho una interpretación muy elaborada de *Alredor del pescado* (p. 149), que resumimos a continuación.

Una fuente azul oval conteniendo un pescado con unas ramitas de perejil está rodeada de elementos aparentemente inconexos, suspendidos en un abismo oscuro. No son desde luego complementos sobre una mesa del bodegón que puede evocar el pescado y la fuente, sino constituyen un cosmos pintado en el que se presenta una parábola de los descubrimientos científicos y de las fuerzas de la naturaleza que dominan al hombre, al tiempo que evocan el enigma del destino humano. El pescado sin vida es el símbolo de la muerte, mientras las ramitas verdes de perejil son símbolo de vegetación y de vida, de tal manera que en este elemento central de la pintura se muestra su tema central: la vida y la muerte en un escenario cósmico indicado por el azul intenso de la fuente.

Los primeros elementos que rodean al tema central, leídos en dirección contraria a las agujas del reloj a partir de la aguja blanca que conecta con una flecha que se dirige a una cabeza humana desollada, evocarían en primer lugar la relación científica de la vida animal y la vegetal. En efecto la cabeza humana sugiere el *homo sapiens*, el biológico. Un tallo conduce de la cabeza a un vaso gris con agua y dos ramitos delicados de vida vegetal. El tallo sirve tanto al hombre como a las plantas. Del agua surge toda la vida y el hombre y la planta son seres interdependientes con un ancestro común remoto. El banderín, que es símbolo de la victoria, en este contexto significaría que la vida prevalece como un principio natural a pesar de la muerte de los organismos individuales, pues los escritos de Klee y el testimonio de sus amigos no indican que Klee creyera en la inmortalidad personal.

El siguiente elemento alrededor del pescado es un cubilete de dados de parchís, el juego de mesa nacional de la India y de Paquistán (*pachisi*). La figura decorativa de la tapa consiste en un pentafolio, en cuyo interior hay óvalos rojos apuntados en un extremo, como si fueran semillas. Las semillas implican generación y el parchís azar. Generación y azar, esto es, cambio evolucionista con el azar como elemento determinante, según la teoría biológica moderna de la vida.

La idea de que los símbolos del cubilete de dados del parchís se refieren a la idea de generación parece corroborada por la flor del lirio adyacente, pues el lirio es un símbolo cristiano asociado con la Anunciación. Encima de la flor de lis hay un cuadrado, que sugiere un dado. Su presencia no sorprende en conjunción con el cubilete de dados del parchís.

Continuando en dirección contraria al reloj por la órbita que rodea el lienzo aparece un rotor de una forma extraña, símbolo de energía y movimiento. La pluma verde a su lado es una alusión al fénix, el pájaro mítico que periódicamente muere en llamas y renace de las propias cenizas. Estos dos elementos son una referencia a la energía básica subyacente en el universo.

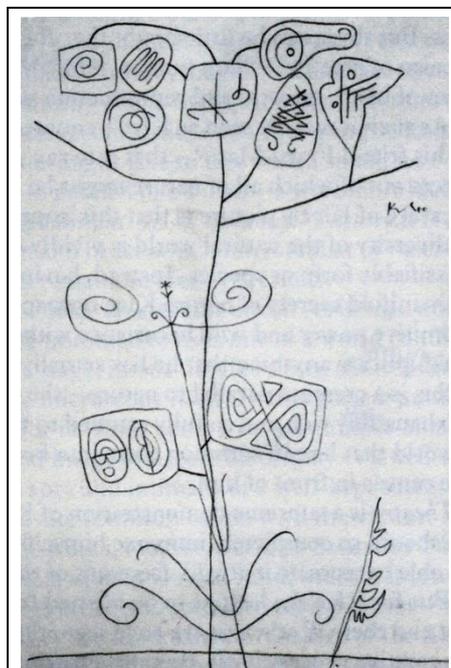
Después nos encontramos con un nuevo vaso muy alargado que contiene una flor cuyos pétalos tienen la forma de aspas de hélice y dibujan en amarillo un nuevo rotor. Metáfora de la edad de la máquina, implicando que la floración y la dinamo son canales ocultos de la energía natural. La cruz amarillo debajo es el signo de Dios y alude a que el arte se asemeja a la creación, pues, como dijo Klee, “este cosmos formal, en sí mismo la expresión de sentimientos religiosos, se asemeja tanto a la Creación que solamente un aliento es necesario para traerlo a la vida”.

Finalmente llegamos al disco y al creciente en la parte alta de la pintura. Flotan silenciosamente como cuerpos celestiales. Sus formas sugieren que representan las fases de la luna, Parece apropiado que este emblema de la noche y de la oscuridad se balancee sobre este pequeño mundo melancólico de fantasía estimulado por la ciencia.

#### PARALELISMO ENTRE EL ARTE Y EL MUNDO VEGETAL

Para Klee las lecciones que se deben aprender de este largo diálogo con la naturaleza no terminan en esto. Estas lecciones comprenden también una iluminación del proceso creativo mismo, en el que la obra de arte nace y crece bajo la mano del pintor de una forma análoga a la de los organismos de la naturaleza. Llegados a este punto, el pintor se convierte también en naturaleza y se encuentra capaz de infundir en sus creaciones un sentido de lógica, unidad y finalidad comparable al del mayor de los creadores. Para hacer esto, sin embargo, es necesario dominar no solo el amplio repertorio de formas de la naturaleza, sino también comprender los procesos que las crean, pues solamente a través de la comprensión de estos procesos es posible explicar las formas que adopta la creación. Klee afrontó este asunto desde 1905, cuando dijo en sus Diarios: “El asunto fundamental es la ley según la cual la naturaleza funciona y cómo se revela al artista”. El artista había de descubrir esta ley y aplicarla a su propia producción artística para convertirse en un criador como la naturaleza.

Un ejemplo gráfico del interés de Klee en el arte y en la naturaleza lo proporcionan una obra de 1934, año que finalizó *Teatro Botánico*, titulada *Simbiosis* (botánica). El fenómeno en cuestión es bien conocido de los biólogos, esto es, el de una relación mutuamente beneficiosa entre dos organismos. Klee presenta una relación de esta naturaleza entre dos plantas -una de las cuales con delicadas hojas en forma de lira- que se entrelazan de tal manera que sus frutos y flores son intercambiables.

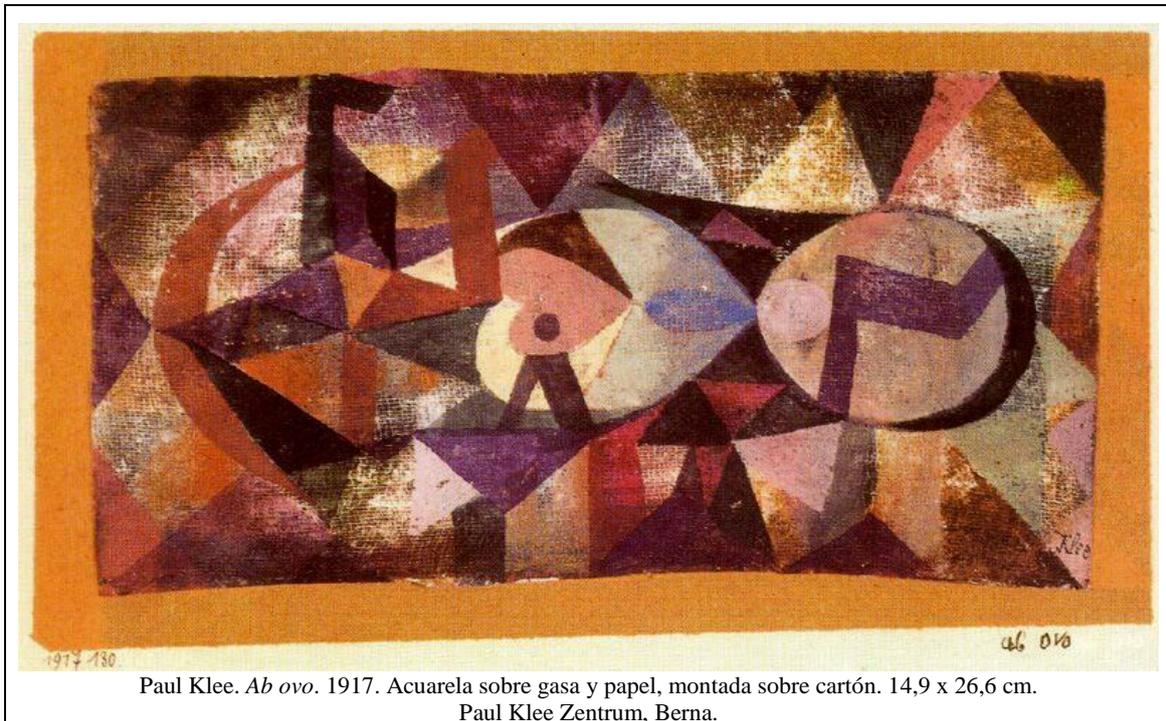


Paul Klee. Simbiosis. 1934.  
Lápiz sobre papel. 48, 2 x 32 cm.  
Paul Klee Zentrum, Berna.

Klee también trazó paralelismos en su arte y su docencia entre los procesos de nacimiento y crecimiento en la naturaleza y en el arte. El más famoso es la comparación entre el árbol y el artista en *Sobre el arte moderno*. Menos conocidas son sus analogías entre la procreación en la naturaleza y en el arte, que se encuentran en sus diarios. Ya en 1903 Klee dijo que se consideraba “preñado de cosas que necesitaban forma” y en 1914 afirmó que “la creación vive como génesis debajo de la superficie visible de las cosas”. Más tarde Klee proseguiría con esta analogía dando una explicación crucial de las semejanzas fundamentales que él había puesto de manifiesto entre la creación natural y la artística:

“Génesis como movimiento formal es lo esencial en la obra. En el principio el motivo, la inserción de energía, el esperma. El componente primigenio conforma la forma en el sentido material. El componente masculino primigenio es el esperma que determina la forma. La conformación de la forma es débil en energía comparada con la determinación de la forma... En el principio la especificidad masculina, el estímulo energético. Luego el crecimiento carnososo del huevo<sup>1</sup>”.

Como Aristóteles antes que él, Klee reconoció que los papeles masculinos y femeninos en la vida tenían un paralelismo en el arte, con el impulso creativo, esto es, la voluntad para conformar y, por otra parte, la sustancia material esperando la formación, como el esperma y el huevo”.



Tres años después de estas afirmaciones, en 1917, Klee materializó esta concepción de la creación en una pequeña acuarela, titulada *ab ovo*<sup>2</sup>, muy elaborada, consistente en un cartón sobre el que sobrepuso papel y, encima, una gasa. Cada uno de

<sup>1</sup> *Diarios*, 943.

<sup>2</sup> Acuarela sobre gasa y papel, montada sobre cartón. 14,9 x 26,6 cm. Paul Klee Zentrum, Berna.

estos tres elementos los pintó separadamente, creando así una impresión de gran densidad y riqueza. La pintura tiene en el centro dos grandes óvalos que se tocan y se disuelven en una serie de planos coloreados fragmentados que cubren toda la superficie. Estos planos se desvanecen hacia los bordes, de tal manera que sujetan en el centro a los dos óvalos sin restarles protagonismo. Para crear esta impresión se sirvió de la gasa como un velo misterioso extendido sobre la periferia de la pintura, pues mientras los óvalos los pinta de tal forma que aparecen descansando encima de la gasa, Klee hace retroceder las formas que los rodean debajo de la gasa hacia el interior de este soporte de varias capas de elementos. La impresión resultante es de crecimiento y cambio, de una secuencia de planos de color íntimamente relacionados en varias fases de su ciclo vital, con la mayoría de ellos formándose, para culminar en el estado de madurez de los óvalos centrales. Klee ha creado el equivalente pictórico de una mirada en un caleidoscopio, en el que cada momento y movimiento sucesivo trae nuevas formas, colores y relaciones.

Sin embargo, en el momento en que el artista elige pintar, los dos óvalos se destacan ante la mente y el ojo. Aunque ambos contienen en su interior un óvalo más pequeño y oscuro, cada uno de ellos está claramente diferenciado del otro. El núcleo central, más alargado, con fuertes contrastes de tono y color, es el más energético de los dos. Guiado por su extremo apuntado y arrastrado por un corazón, se mueve con decisión hacia el óvalo inerte y malva de la derecha. Las energías latentes de la totalidad del diseño de Klee convergen sobre el punto de unión de estas dos formas, en el que la punta de flecha perfora el pequeño óvalo malva que ha migrado hacia ella. Ahora se entiende el título que Klee dio a esta obra, *ab ovo*, “desde el huevo”. Es bien sabido que Klee no titulaba sus pinturas sino después de terminarlas, cuando se daba cuenta de que el resultado de sus investigaciones pictóricas coincidían con algo de la naturaleza que conocía. Es tentador concluir que éste fue el caso de *ab ovo* y que el pintor descubrió más tarde que el drama formal abstracto que acabó esbozando en esta obra, quizás inconscientemente, tenía un paralelismo en la naturaleza, en la que una infusión comparable de energía en la materia tenía lugar cuando el espermatozoide y el huevo se encontraban y daba comienzo la nueva vida.

Desde el punto de vista artístico *ab ovo* es deudora de los descubrimientos de los cubistas, cuyas obras tanto habían impresionado a Klee en su vida de 1912 a París. Pero, por abstracta que pueda aparecer esta pintura a primera vista, pertenece a esos estados mentales que Klee denominaba “abstracto con recuerdos” y en este caso “los recuerdos” ponen de manifiesto un conocimiento profundo del drama microscópico de la procreación en la naturaleza. Así, el color y la forma diferencian las dos células reproductivas o gametos: la forma henchida y los tonos oscuros del huevo caracterizan adecuadamente su naturaleza carnosa y pasiva, mientras que la delgadez y el afilamiento caracterizan a la célula espermatozoide. El momento representado por Klee revela un conocimiento notable del proceso biológico de fertilización. Una célula espermática, oscura porque está llena de cromosomas, acaba de penetrar el huevo, cuyo pronúcleo se mueve para recibirla. Ya un bulto característico en la membrana del huevo (el denominado “cono de fertilización”) ha comenzado a envolver el espermatozoide. Pronto los dos pronúcleos se fundirán y comenzará el largo proceso de la división celular.

La célula espermatozoide está acompañada por un corazón que, con su posición en el centro exacto de la pintura, nos evoca el impulso detrás de cada acto procreativo, esto es, la atracción —para la mente de Klee, el amor— de un ser por otro. Además, una mirada atenta al huevo revela en su interior el esbozo de unos ojos y de una boca de una cabeza humana dormida, un recordatorio poético del resultado final de la unión que está teniendo lugar aquí. El óvalo central es el cuerpo de esta criatura, mientras que sus pies

descansan en creciente de luna, símbolo tradicional de la promesa de futuro. El futuro ser humano de Klee duerme en el huevo, esperando el crecimiento.

Es indudable que la preocupación de Klee no es solamente el momento de la fertilización, sino también los otros elementos relacionados con éste, como la emoción detrás de este impulso para procrear y el producto último de esta unión. No es sorprendente, porque Klee era muy consciente de la necesidad del artista visual de superar el problema de tratar más de un momento del tiempo en una pintura. “El tiempo debe ser eliminado”, escribió en 1917, el mismo año que ejecutó *ab ovo*, “ayer y hoy son simultáneos”.

Pero quizás el elemento más notable de *ab ovo* es la relación entre el tratamiento de la forma en esta pintura y el proceso de fertilización y de división celular, que es el verdadero tema. Se sabe que el Klee profesor puso gran énfasis en el estudio de la embriología de las formas y en *ab ovo* le dio su expresión más imaginativa. Así el huevo está dividido por un zigzag prominente que sirve para proporcionar tanto una nariz y un perfil para la figura dormida como un camino para el huevo que acaba de ser fertilizado. De aquí no es difícil relacionar esta fisura púrpura a otras formas rotas de la pintura y finalmente al fenómeno de la división celular que sigue a la penetración del huevo. En este nivel de manipulación básica de la forma *ab ovo* puede considerarse una recreación del milagro de la división celular en la naturaleza. Esto no quiere decir que las formas fragmentadas de Klee se asemejen a células animales, sino solamente que se comportan como ellas. Son las células de las pinturas, elementos germinales del arte, creciendo, cambiando y dando rienda suelta a la energía de una forma paralela a la de las células de la naturaleza.



Paul Klee. *La idea de los abetos*. 1917.  
Acuarela sobre papel montado sobre cartón .  
31,4 x 23,4 cm.  
Museo Guggenheim, Nueva York.

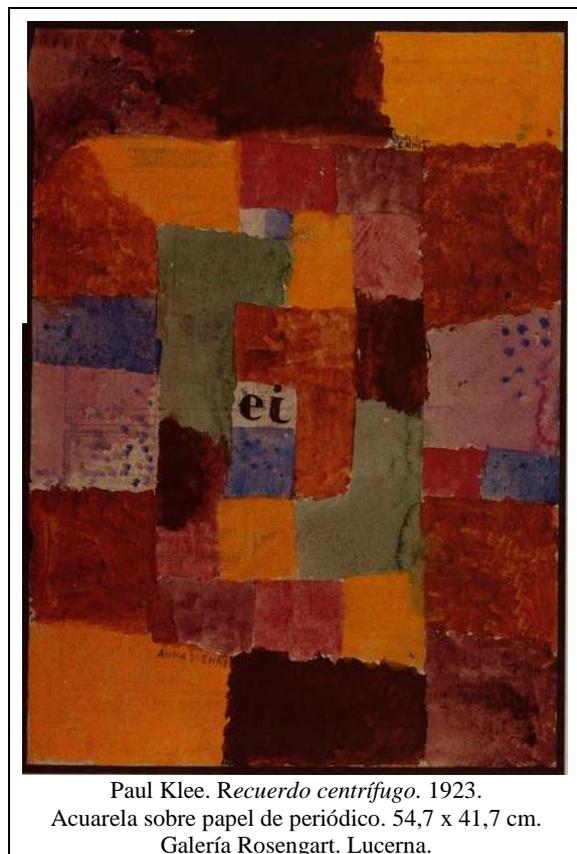
1917 fue el año en que Klee se dio cuenta plenamente de que su objetivo artístico era “hacer visible” y no meramente “trasladar lo visible”. Aunque solamente produjo unas 150 obras durante ese año, un número significativo de éstas se cuentan entre las primeras de su carrera que ponen de manifiesto la intensidad casi mística con la que él comenzó a explorar el rostro interior de la naturaleza. Además, estas obras están hechas con un lenguaje formal que es ahora enteramente el de Klee. *ab ovo* puede considerarse la obra maestra de esta serie, pero su preocupación con el tema general de la procreación en la naturaleza se encuentra también en otras obras de ese año 1917. Entre ellas está *La idea de los abetos*. Klee nos presenta el equivalente visual (en parte deudor de Delaunay) de las formas y fuerzas necesarias para el surgimiento de los bosques de coníferas del mundo, mientras anidado en medio de ellos es el dibujo del abeto originario.

*10 (Plantas gemelas)*, del mismo año, presenta un drama similar. Las dos plantas gozan de un extraño grado de compatibilidad. Brotando de raíces comunes y floreciendo al unísono, pueden considerarse un hermano y una hermana gemelos. Con las flechas convergiendo en ellas desde tres lados de la hoja, el florecimiento masculino y el femenino, más henchido, parecen hecho el uno para el otro. Quizás esto explique la danza que lleva a cabo la figura humana oculta en el florecimiento de la derecha. Con su sexualidad licenciosa y su pose de audaz coreografía, esta figura aparece exultante ante la posibilidad de una unión feliz y fructífera. Esta combinación de seres humanos y vegetales tan potentes y proteicos no dejan duda de que están dotados con una capacidad de propagar todas las flores del universo. Como en otras ocasiones Klee aparece tan sintonizado con la esencia de las formas y procesos de la naturaleza que, sin referirse a ninguna de ellas, parece milagrosamente aludir a todas ellas.

En otra pintura de 1923, *Recuerdo Centrifugo*, Klee crea una de sus composiciones en “cuadrados mágicos” y centra el diseño en torno a un cuadrado blanco que contiene la palabra *ei*, huevo. En un plano puramente visual se reconoce que este cuadrado es la sustancia primordial de donde surge toda la pintura. Pero Klee parece que quería trasladar también un trabajo más personal por el título críptico de la pintura y por dos nombres escritos en los extremos opuestos de esta mesa coloreada, nombres alineados de tal forma que una línea recta que los uniera seccionaría por la mitad al cuadrado del medio. El nombre femenino, “Anna Wenne”, no se ha explicado nunca de forma satisfactoria, aunque aparece al menos en otra obra de Klee de esos años. Pero el nombre masculino, “Paul Ernst”, es el de pila del propio Klee. Sugiere que la preocupación del artista con el fenómeno de la procreación en el arte no era impersonal.

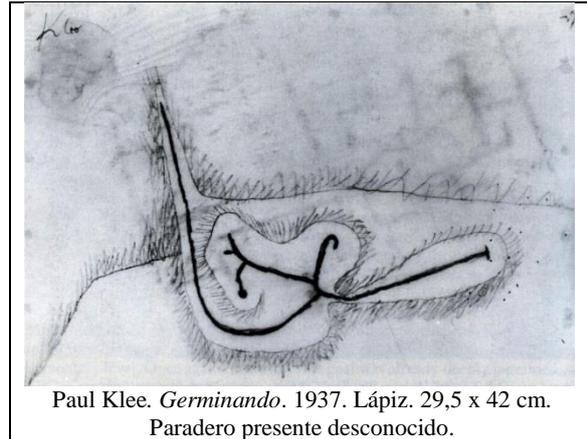


Paul Klee. *10 (Plantas gemelas)*. 1917. Pluma y acuarela. 18 x 17 cm. Colección privada en los Estados Unidos.



Paul Klee. *Recuerdo centrifugo*. 1923. Acuarela sobre papel de periódico. 54,7 x 41,7 cm. Galería Rosengart. Lucerna.

Mucho más personales son las referencias a este tema en el arte último de Klee, que está lleno de representaciones de los instintos procreativos de la naturaleza, muchos de ellos invadidos por el reconocimiento agri dulce de que la consecuencia inevitable del nacimiento es la muerte y de que la sombra de la muerte surge incluso en los momentos más felices de la naturaleza. Esas obras han atraído menos atención crítica que las últimas pinturas de Klee sobre la muerte. Entre esas obras se cuenta el dibujo de 1937 *Germinando*, en el que Klee representa una semilla delicada generando un esbelto tallo que lucha por desenterrarse, todo expresado con tal *pathos* que uno se pregunta si su apuesta solitaria por la vida llegará a buen fin.



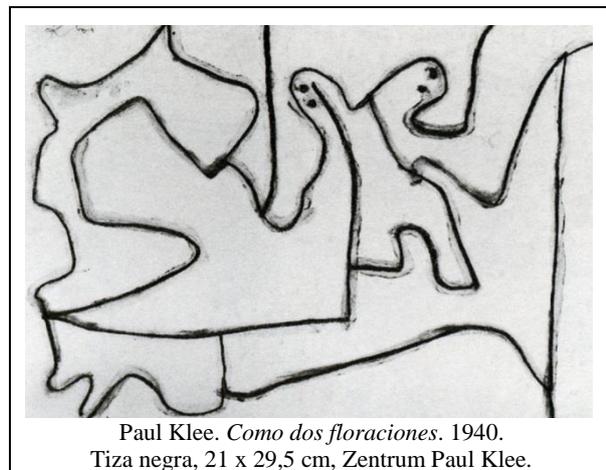
Paul Klee. *Germinando*. 1937. Lápiz. 29,5 x 42 cm.  
Paradero presente desconocido.

Una atmósfera todavía más sombría penetra la obra de 1939 *Germinación patética*, en la que se representa tres semillas germinando sobre un fondo negro. Una, a la derecha, ya es casi una flor con sus hojas. Otra, a la izquierda, se dispone a desplegar su tallo en espiral. Entre ellas, una tercera semilla germina brazos y manos en vez de tallos y hojas y patéticamente busca su camino hacia la luz.



Paul Klee. *Germinación patética*. 1939. Pasta coloreada sobre un fondo de pasta negra, montada sobre tabla. 27,5 x 48,5 cm. Paul Zentrum, Berna.

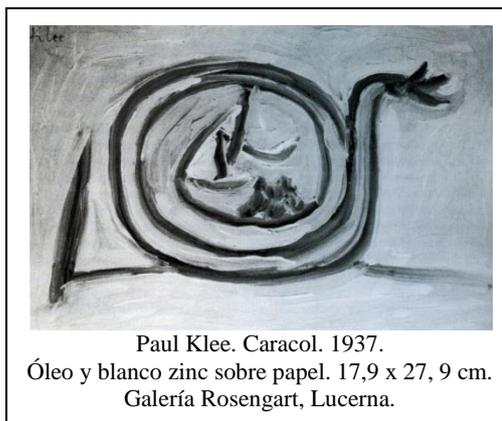
Un año más tarde, en 1940, Klee dibujó *Como dos floraciones*, en el que dos seres, que pueden ser floraciones, pero también gusanos platelmintos o incluso seres humanos, mansamente llevan las cabezas por encima de unos alrededores poderosísimos en un intento doloroso y desesperado de autoafirmación.



Paul Klee. *Como dos floraciones*. 1940.  
Tiza negra, 21 x 29,5 cm, Zentrum Paul Klee.

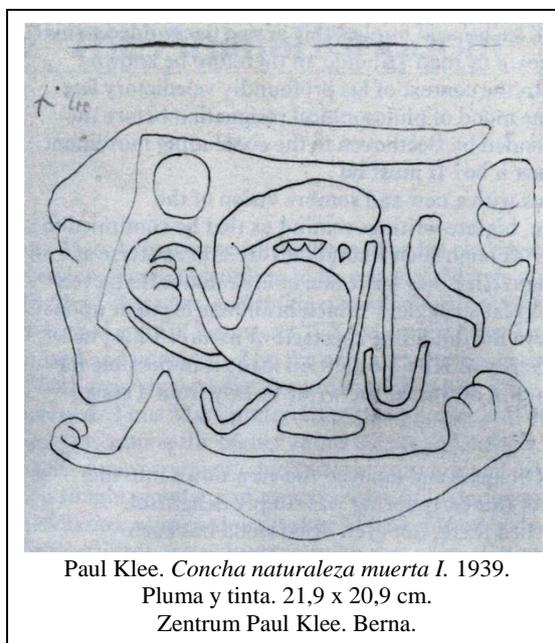
LA NATURALEZA COMO UNA ENTIDAD DEMONÍACA Y CRUEL

En buena parte de las obras últimas sobre la naturaleza, Klee abandonó su preocupación por poner de manifiesto la lógica y la razón subyacente en ella y la presentó como un elemento demoníaco, cruel, monstruoso e inmisericorde. Alarmantes mutaciones y metamorfosis se apoderaron de sus obras y los seres que él antes había explorado en su naturaleza interna comenzaron a presentarse con una forma amenazadora. Esto puede verse en una de sus últimas representaciones de un caracol, *Caracol*, de 1937, en la que esta criatura inofensiva aparece transformado en un ser terrorífico que avanza como una apisonadora, destruyendo implacablemente todo en su camino.



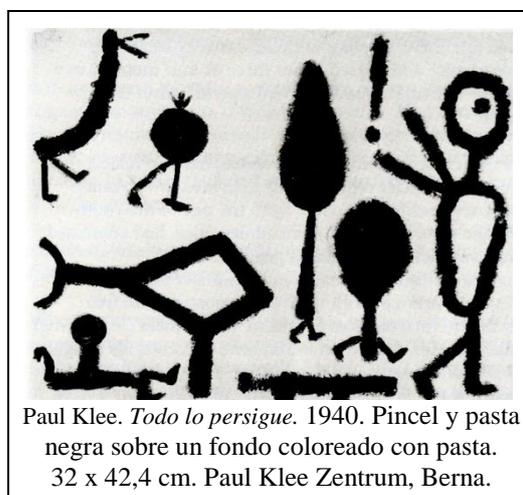
Paul Klee. *Caracol*. 1937.  
Óleo y blanco zinc sobre papel. 17,9 x 27,9 cm.  
Galería Rosengart, Lucerna.

En otra representación tardía de un caracol, *Concha naturaleza muerta I*, de 1939 la concha del caracol aparece rota y esparcida sobre la hoja, sus partes metamorfoseándose lentamente en puños cerrados.



Paul Klee. *Concha naturaleza muerta I*. 1939.  
Pluma y tinta. 21,9 x 20,9 cm.  
Zentrum Paul Klee. Berna.

En una obra posterior, *Todo lo persigue*, de 1940, muchos de los compañeros de la naturaleza favoritos de Klee aparecen también transformados en el mismo sentido. De los árboles y frutos surgen piernas y pies que se unen a los pájaros, a las bestias, a los peces en la persecución de una víctima humana que intenta en vano escapar. Cercana la muerte, parece surgir en Klee esta actitud de temor, de miedo ante la naturaleza.

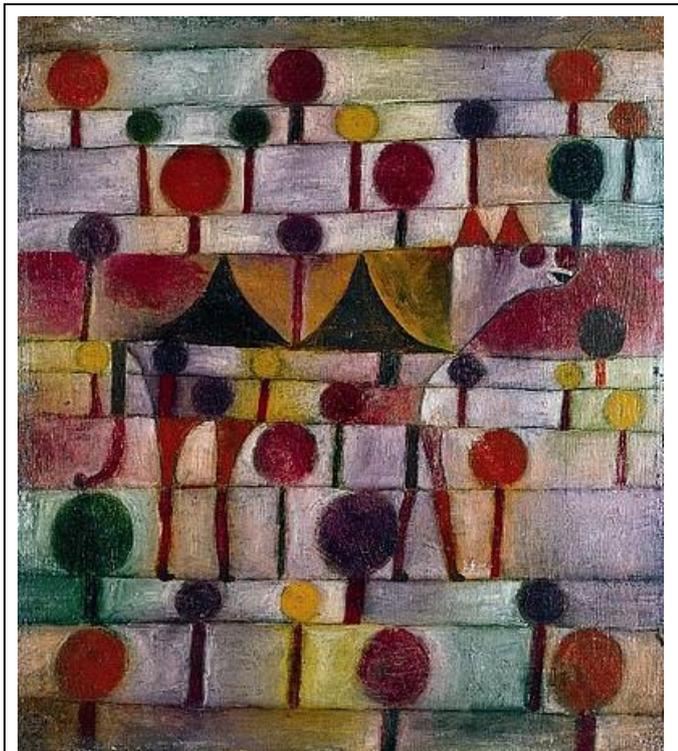


Paul Klee. *Todo lo persigue*. 1940. Pincel y pasta negra sobre un fondo coloreado con pasta.  
32 x 42,4 cm. Paul Klee Zentrum, Berna.

## KLEE Y EL MUNDO ANIMAL: LOS MAMÍFEROS

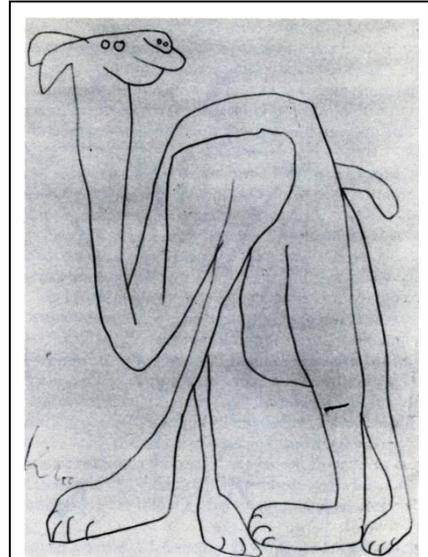
En el mundo animal, Klee prefirió pintar las especies que eran menos susceptibles de despertar empatía humana y mostró mucha atención a las profundidades del mar y al reino del aire. Probablemente el hecho de que los movimientos de estos animales se liberaran de las fuerzas de la gravedad y fueran verdaderamente dinámicos explican el interés de Klee por ellos. Klee buscaba liberar sus creaciones de los lazos terrenales y dotarlas de un sentido del movimiento que superara la fuerza de la gravedad, lo cual nos pondría en estrecho contacto con el espacio cósmico. Su búsqueda a lo largo de toda su vida por lo arquetípico en la creación le llevó a dar un papel destacado a los animales inferiores y a las plantas, que se aproximan más a las formas irreducibles de la vida y despiertan menos empatía que las superiores. Por ello, el interés de Klee por los mamíferos es escaso y, para un artista tan deseoso de poner de manifiesto analogías entre el hombre y los otros animales, es revelador que Klee prestara poca atención a los simios, los más humanos de todos los animales. Sus incursiones en los animales superiores no están entre sus exploraciones más penetrantes en el mundo de la naturaleza. Tiende a representarlos como dotados de carácter, personalidad y emociones humanas. Por ejemplo, desde el descubrimiento del camello en su viaje a Túnez, Klee no abandonaría nunca la representación de este animal, que indudablemente le fascinó por la desgarrada joroba, que le pareció un invento sumamente práctico y cómico, y por su curiosa silueta. Pero sus representaciones carecen por lo general de profundidad.

Por ejemplo, *Camello en un paisaje rítmico de árboles*, de 1920, es simplemente un ejercicio humorístico ingenioso que pone de manifiesto sorprendentes semejanzas de las jorobas con las montañas, de los ojos y las patas con las copas y los troncos.



Paul Klee. *Camello en un paisaje rítmico de árboles*. 1920.  
Óleo sobre gasa montada sobre tabla, 48 x 32 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf.

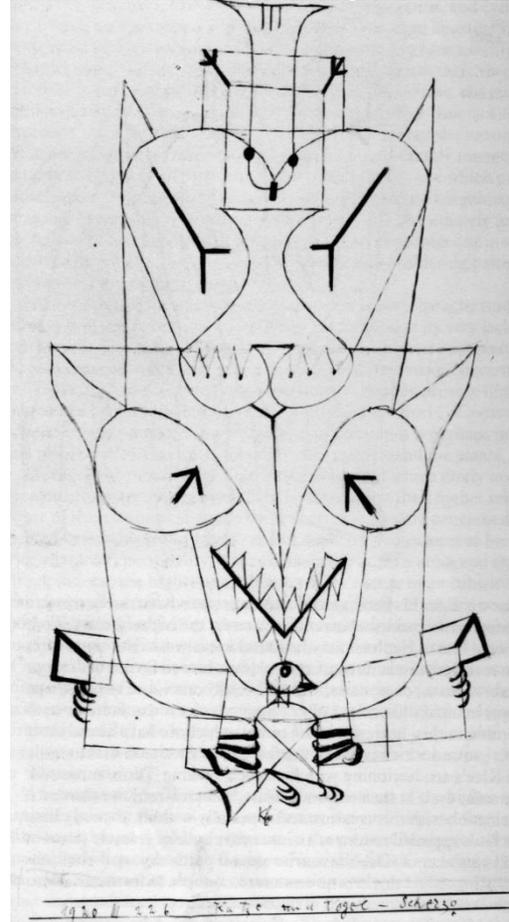
En *No obstante un camello*, de 1939, Klee muestra a esta criatura pesada y torpe, cuya joroba se hunde y se encuentra con sus patas, un chasis dilapidado al que se vuelve dispuesto a darle una última lamida, una constitución con muchas flaquezas, pero un espíritu todavía esperanzado.



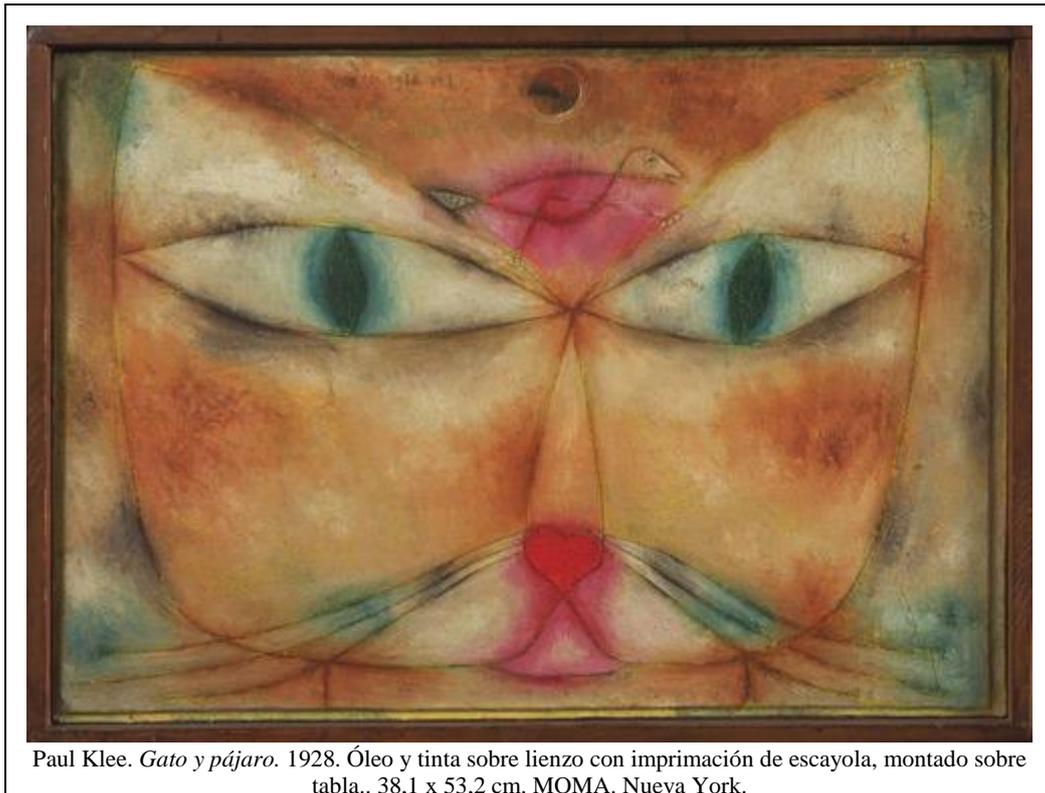
Paul Klee. *No obstante un camello*.  
1939. Lápiz, 29,2 x 21 cm.  
Colección privada.

Klee, que adoraba a los gatos y que una vez admitió que, si fuera forzado a elegir una nueva vida, elegiría la de un gato, representó a este animal como un ídolo y un confidente, pero también como un obseso cruel con los pájaros. Éste es el caso de un dibujo de 1920 *Gato y pájaro en esquizo*. Dos felinos perseguidores se juntan para formar un duo malicioso. Uno, en la parte superior, perdido en sus pensamientos sobre un pájaro inocente que ha penetrado en su cerebro. Debajo, sus garras unen fuerzas con las de otro felino para sujetar las alas de un pájaro. Klee se olvida aquí de sus preferencias personales para hacer justicia al tema elegido.

Paul Klee. *Gato y pájaro en esquizo*. 1920.



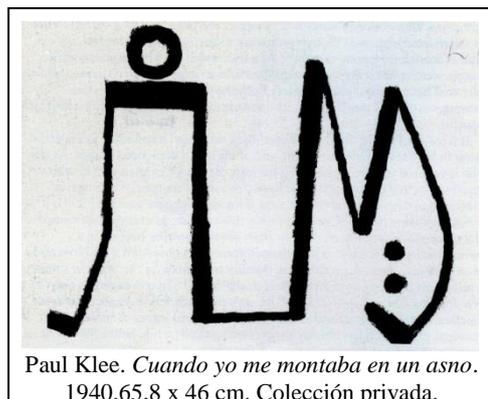
Pluma y tinta sobre lápiz, 26,2 x 14,8 cm.  
Paul Klee Zentrum, Berna.



Paul Klee. *Gato y pájaro*. 1928. Óleo y tinta sobre lienzo con imprimación de escayola, montado sobre tabla.. 38,1 x 53,2 cm. MOMA. Nueva York.

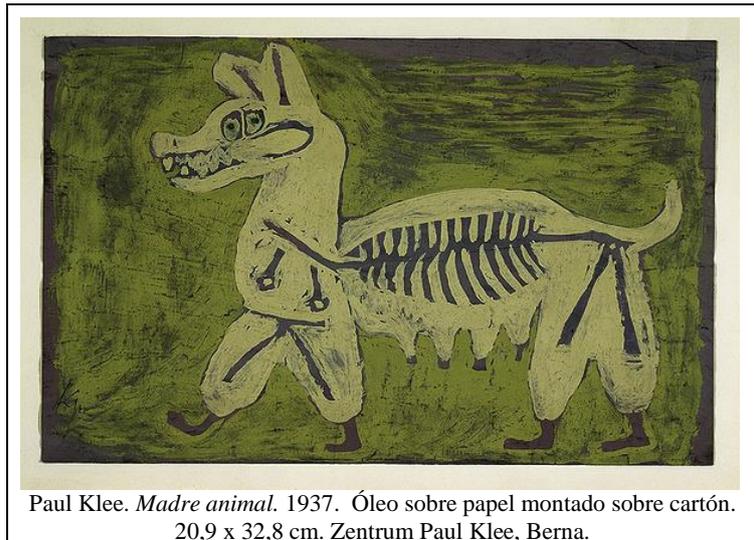
Es también el motivo del óleo de *Gato y pájaro*, de 1928. El pájaro en esta pintura parece volar no delante de la cabeza del gato sino dentro de ella, el pájaro está literalmente en la mente del gato, enfatizado por el hecho de que el gato es toda cabeza. El gato está alerta, amenazante, pero también tranquilo, y la paleta de Klee también está en calma, con una variedad de colores pequeña, del pardo rojizo al rosa con zonas de verde azulado. Klee evoca la conciencia infantil a través de líneas simples y de las formas: óvalos para los ojos y las pupilas del gato y más laxamente para el cuerpo del pájaro, triángulos para las orejas y la nariz. Y la sugerencia de que la nariz es un corazón rojo, un signo del deseo del gato.

El motivo del caballo y el jinete apareció en los dibujos infantiles de Klee y emergió de nuevo en torno a 1910 en varias obras ligeras, probablemente inspiradas por la asociación de Klee con *Der Blaue Reiter* y con la preparación de las ilustraciones del *Cándido* de Voltaire, en las que el jinete era uno de los *leitmotifs* de la narrativa. Regresa en un dibujo de 1940 *Cuando yo me montaba en un asno*, en el que la imagen de un jinete solitario apenas se distingue de su montura. Aunque el título del dibujo sugiere un recuerdo que le rondaba, el tema del viaje hacia un destino desconocido es familiar en el último Klee.



Paul Klee. *Cuando yo me montaba en un asno*. 1940. 65,8 x 46 cm. Colección privada.

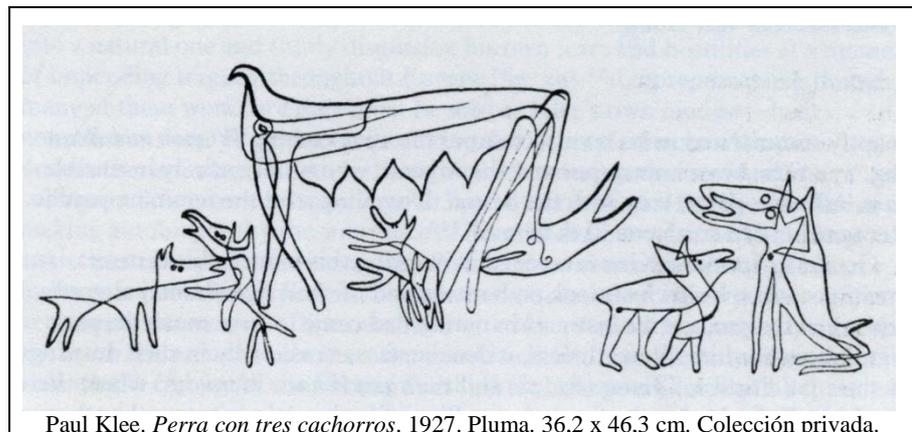
Más importante que el tema del jinete y el caballo son muchas representaciones de los animales superiores como símbolos de los instintos maternos y sexuales. En estas obras, que comienzan pronto en la obra de Klee y se encuentran intermitentemente hasta sus últimos años, se atribuyen roles a caballos, perros y toros que reflejan o caricaturizan los del hombre y le permiten explorar la animalidad esencial de la



Paul Klee. *Madre animal*. 1937. Óleo sobre papel montado sobre cartón. 20,9 x 32,8 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.

conducta humana. Con respecto al tema de la maternidad, esta analogía es hecha explícita solamente en obras tardías, como *Madre animal*, de 1937, en la que presenta una criatura que se asemeja a un perro con tetillas y pechos humanos, convirtiéndola así en una imagen del instinto maternal que se extiende por todo el mundo de los mamíferos.

Pero un tema similar estaba ya implícito en obras anteriores como *Madre perra con tres cachorros*, de 1927, en la que una mezcla de paciencia y vigilancia en la atención de la prole transmuta esta criatura de ostensible bestialidad a pura caridad.



Paul Klee. *Perra con tres cachorros*. 1927. Pluma. 36,2 x 46,3 cm. Colección privada.

Finalmente, entre los papeles más característicos que Klee atribuyó a los animales superiores, hay uno que no está relacionado con sus preocupaciones personales sino con las de su tiempo. En los años que precedieron el comienzo de la Primera Guerra Mundial frecuentemente dibujó bestias salvajes insultando, atacando y devorando a víctimas humanas, convirtiendo un desastre humano en uno natural y ocultando sus propios temores y hostilidad en un momento de inminente tragedia por Europa. Estas obras poco pretenciosas deben considerarse la contribución modesta, pero, sin embargo, profundamente sentida, a esa preocupación general por los impulsos destructivos en la naturaleza con los que muchos artistas sublimaron su propio temor y desesperanza ante la evidencia de que se avanzaba hacia una guerra. Klee expresó sus propias preocupaciones con imágenes de un eterno conflicto entre el hombre y la bestia.

Una y otra vez en estas obras se hace visible que el artista desea sustituir las bestias depredadoras por el hombre, como en *Batallando con bestias de presa*<sup>1</sup>, de 1913.



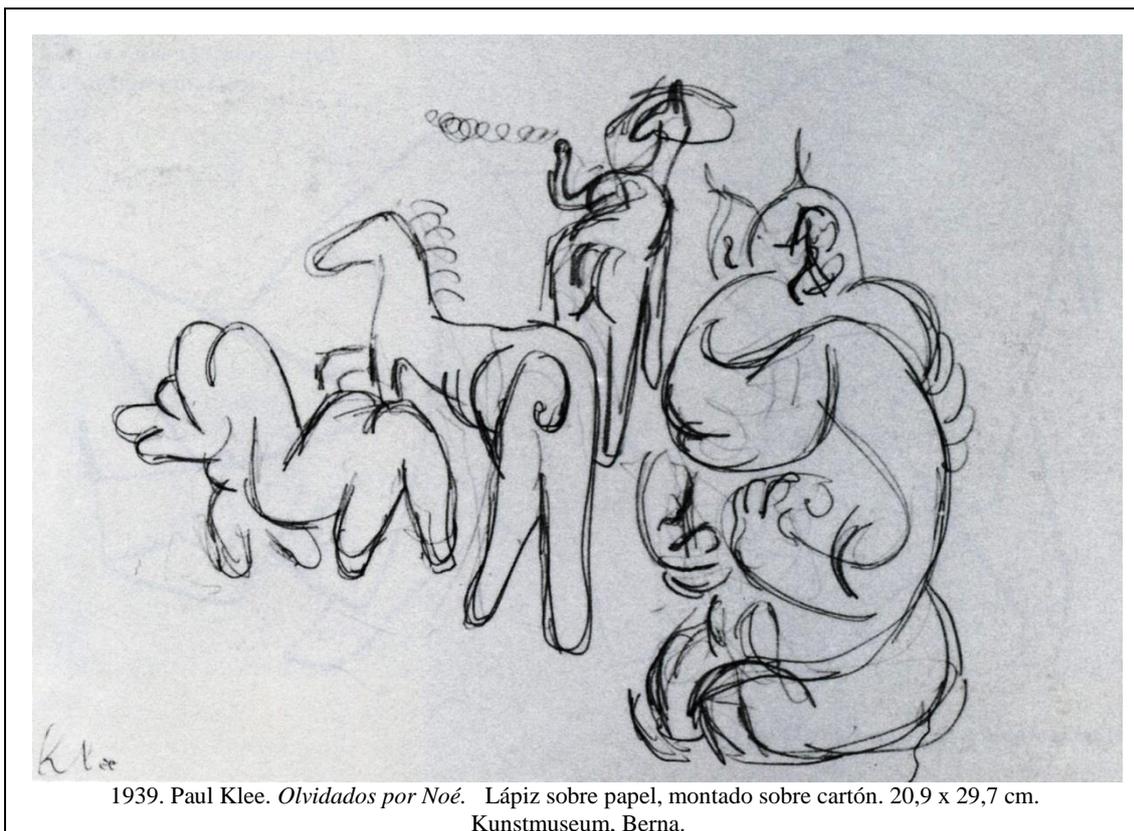
Paul Klee. *Batallando con bestias de presa*. 1913. Pluma y tinta. 7,8 x 10 cm. Colección privada.

Con el ambiente prebélico de la década 1930-1940, Klee abandonó sus ejercicios indignados poco pretenciosos y dio rienda suelta a sus sentimientos en una serie de obras muy personales. Una de ellas, *Fábula animal*, de 1933, tiene por tema el minotauro, un tema favorito de Picasso durante esos años. El interés por el minotauro podía tener también otras razones. En 1933 los surrealistas publicaron su revista *Minotauro* y un año más tarde Klee mismo participó en la primera exposición *Minotauro* en Bruselas. Pero esta coincidencia no explica por sí sola el interés de Klee en esta fabulosa criatura, que Picasso había visto en ocasiones como la imagen de la violencia y la brutalidad y en ocasiones como la domesticación en la naturaleza. En el dibujo de Klee la bestia legendaria aplasta una víctima y mira amenazadoramente hacia otra, dejando poca duda de cuál era la visión de Klee del minotauro.



Paul Klee. *Fábula animal*. Lápiz. 32,9 x 29,7 cm. Kunstmuseum, Berna.

<sup>1</sup> Pluma y tinta, 7,8 x 10 cm, colección privada.



1939. Paul Klee. *Olvidados por Noé*. Lápiz sobre papel, montado sobre cartón. 20,9 x 29,7 cm. Kunstmuseum, Berna.

En el arte tardío de Klee, con su preocupación por los reinos del cielo y la tierra, el mundo de los animales superiores tiene un papel relativamente pequeño. No obstante, en su tratamiento de este mundo puede observarse el pesimismo creciente de estos años finales. Un dibujo de 1939, titulado *Olvidados por Noé*, puede servir para introducirnos en la atmósfera imperante en esas obras. En estas cuatro especies no identificables, en parte lebreles, en parte caballos, en parte leones, en parte hombres, se apiñan y miran hacia la nada. Abandonados por el arca, no les queda sino esperar la subida de las aguas del Diluvio. Estos animales mutantes y compuestos son característicos del último Klee, cuyo arte abunda en estas bestias híbridas, monos perrunos aleonados y felinos atorados, que aspiran a niveles superiores en la escala evolutiva y, no obstante, parecen destinados a una extinción temprana. Como experimentos raros de la naturaleza son olvidados no solo por Noé, sino también por el creador.

Esta preocupación por especies extrañas es más notable en sus representaciones tardías de animales enormes, verdaderos tanques, reales o imaginarios, criaturas como los rinocerontes (por ejemplo, *El inocente enmascarado*, de 1940), los novillos y otros protagonistas sin nombre.



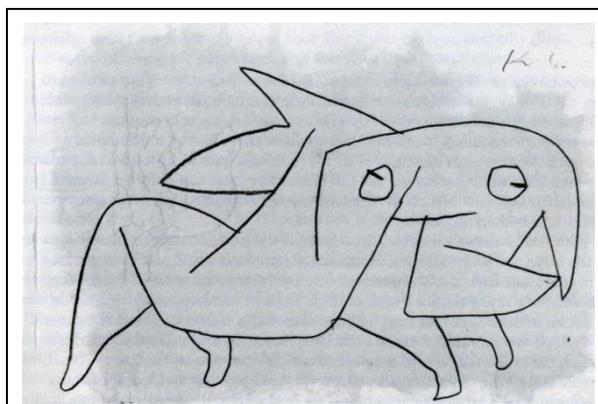
Paul Klee. *El rinocente enmascarado*. 1940. Lápiz. 21 x 29,5 cm. Zentrum Paul Klee, Berna.

Pero este tema encuentra su expresión más importante en una serie de catorce dibujos de 1939-1940 que tienen como motivo los aurocos europeos, unos bueyes salvajes extintos que vagaban por el continente hasta comienzos del XVII, descritos por Julio César como inmisericordes con el hombre y las bestias, un tema apropiado para un pintor que estaba rodeado por una guerra terrible. Pero la deriva de Klee hacia la muerte le condujo a colmar de su habitual misericordia a estas bestias sin misericordia. En vez de presentarnos una criatura brutal y fiera Klee nos ofrece un ser vulnerable, prefiriendo representar a los auroques como seres huidizos, envejecidos, comprensivos o indecisos, descendiendo por una montaña o cuidando su prole recordando el tema de la Virgen y el Niño, como *Auroques y Prole*, de 1939. Ante este poder legendario y bestial, el pintor que se enfrentaba a su propia extinción, otorgó a esta criatura soberbiamente beligerante cualidades y debilidades que habían eludido los cronistas.



Paul Klee. *Auroques y Prole*. Tiza negra. 41,9 x 29,5 cm. Kunstmuseum, Berna.

Esta nueva actitud de compasión y ternura aparece en el arte tardío de Klee y era inexistente en las creaciones más cósmicas y cristalinas de su madurez. Con respecto a los animales superiores, esta humanidad profunda está perfectamente expresada en *Un Animal será pronto más feliz*, de 1940. A pesar de sus formidables defensas, su masa imponente, su manera de andar sin rumbo, la expresión angustiosa de este rinoceronte *panzer* nos indica que la única felicidad que lograría es ser liberado de la vida. Con imágenes como



Paul Klee. *Un animal será pronto más feliz*. 1940. Tiza negra, 41,9 x 29,5 cm, Kunstmuseum, Berna.

ésta las exploraciones de Klee sobre las relaciones entre el hombre y la bestia ha dado un giro completo. Después de haber descubierto tanto de la bestia en el hombre, el Klee viejo ha descubierto tanto del hombre en la bestia.

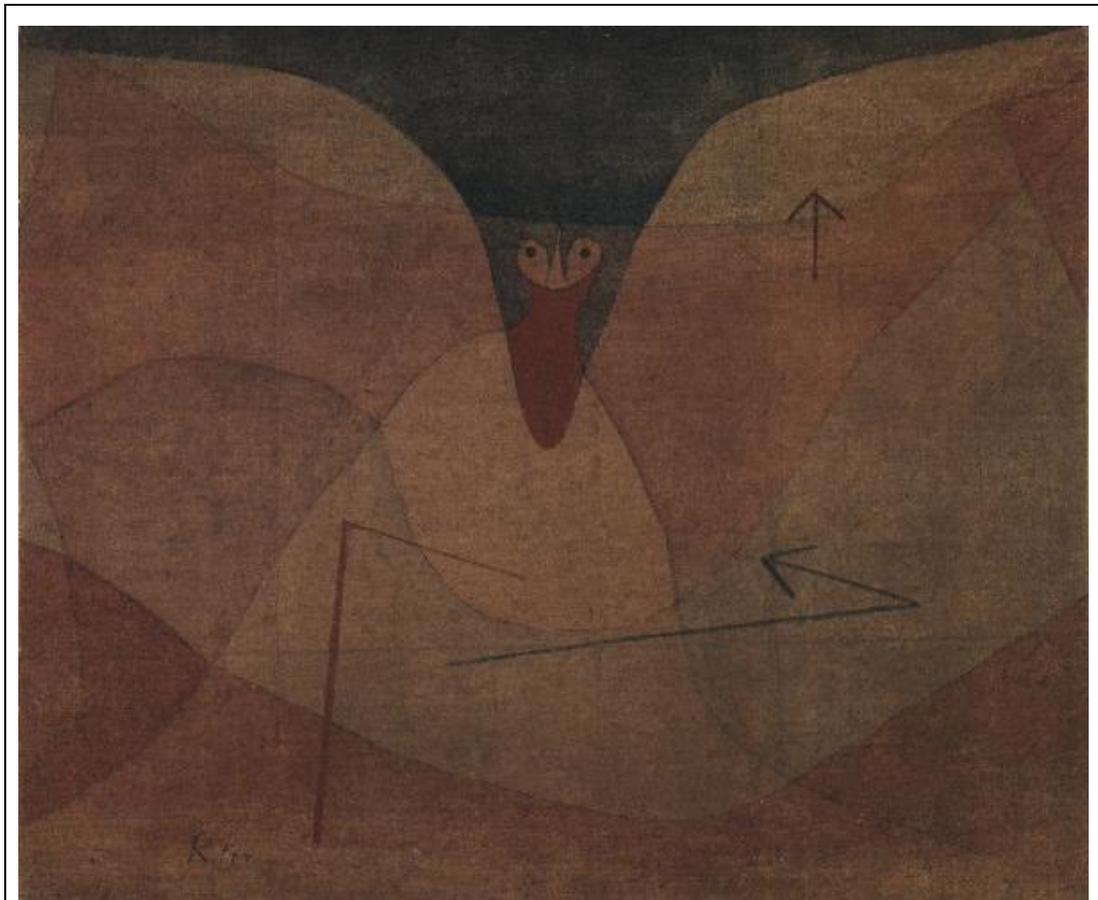
#### KLEE Y LOS PÁJAROS

El tratamiento de los pájaros por parte de Klee presenta una diferencia básica con el de los mamíferos, que deriva de la naturaleza misma. A pesar de todo el despliegue de formas y tamaños de los pájaros, tienen más en común entre ellos que los mamíferos

entre sí. Así, un colibrí o un mirlo se parecen más a una avestruz que un ratón o un topo a un elefante. Por ello, Klee presenta a los mamíferos como especies individuales, pero no a los pájaros, con los que el pintor prefiere recurrir a dos fórmulas *a priori*: la variedad de pájaros de “percha” (con patas y cuello corto) y la acuática (con patas más largas y cuello). Pero raramente Klee representa especies individuales de pájaros. Prefiere tratar el mundo de los pájaros genéricamente y salvaguardar celosamente el anonimato esencial de sus miembros.

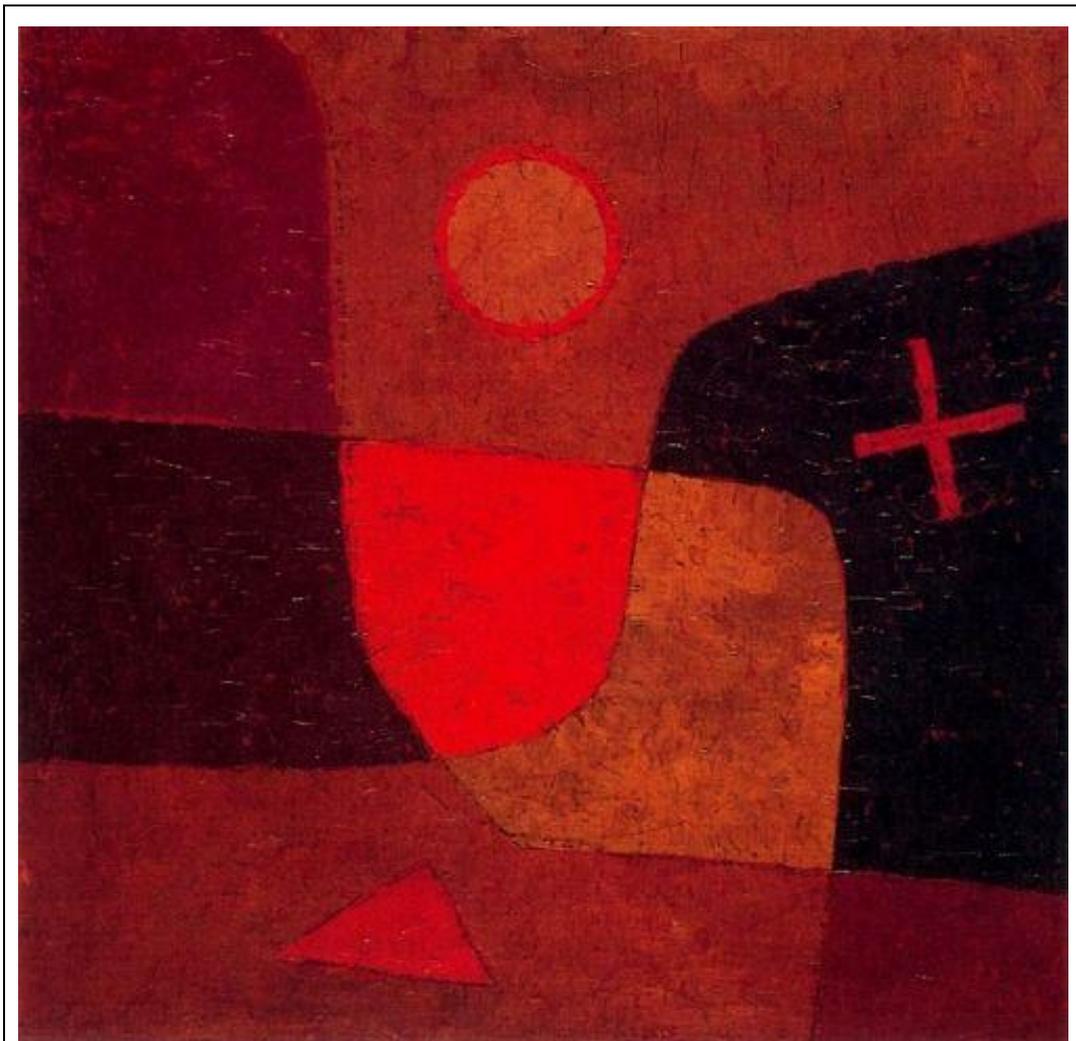
Como criaturas cuyas forma y comportamiento invitan a un tratamiento más universal, los pájaros, junto con los peces, se convierten en los animales preferidos de Klee, criaturas verdaderamente cósmicas cuya visión aérea del mundo coincide con la del propio pintor. Además de esto, la preocupación de Klee por el mundo de los pájaros puede explicarse más sencillamente. Félix, el hijo del artista, ha admitido que su padre estaba hechizado por los pájaros y las flores, dos temas que inspiraron algunas de sus pinturas más importantes. El propio arte de Klee nos sugiere que él consideraba que los pájaros eran las flores del reino animal, tan llenos de vida, bellos, escurridizos y buenos.

Para Klee, incluso una apariencia de esos poderes era suficiente para que los pájaros, más que cualquier otra criatura de la creación, tuvieran un lugar cerca de los



Paul Klee. *Evolución aviática*. 1934. Acuarela sobre lino, 41 x 49 cm, City Art Museum of Saint Louis.

ángeles. Así se puede ver en dos pinturas de 1934, muy relacionadas: *Evolución aviática*, y *Ángel en gestación*, en la que la materia prima de la que nacen adopta una forma similar con la cabeza y la flecha del pájaro embrionario de Klee y la cruz y el sol



Paul Klee. *Ángel en gestación*. 1934. Zentrum Paul Klee..Berna. Óleo sobre tabla. 51 x 51 cm.  
Paul Klee Zentrum, ,Berna.

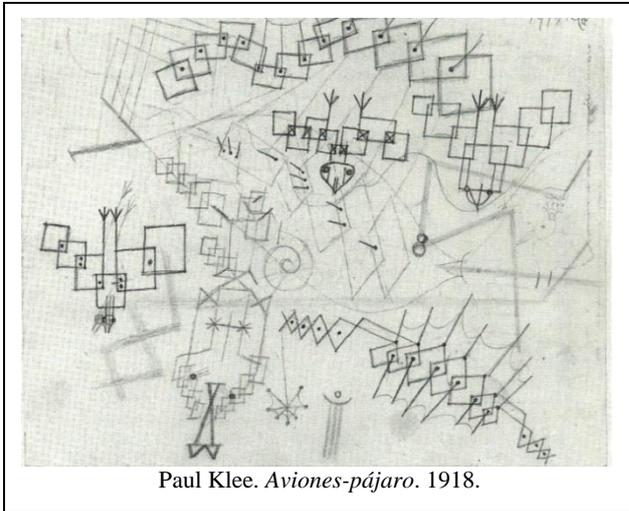
de su ángel futuro distinguiendo solamente a una criatura destinada a una existencia corpórea y terrena y a otra elevada al reino del puro espíritu. Cuando se recuerda que Klee buscaba un lugar para el descanso final “junto a un ángel de algún tipo”, no es descabellado pensar que envidiara a los pájaros, cuyas alas les permitían ascender al menos a medio camino del cielo. Ciertamente su capacidad para liberarse de las limitaciones terrenales había conseguido la admiración de Klee en un poema temprano, 1902, como éste:

“A la vista de un árbol/uno envidia a los pájaros/Evitan pensar en el tronco y en las raíces/ y se balancean con autocomplacencia con agilidad todo el día/y cantan en las ramas más altas”.<sup>1</sup>

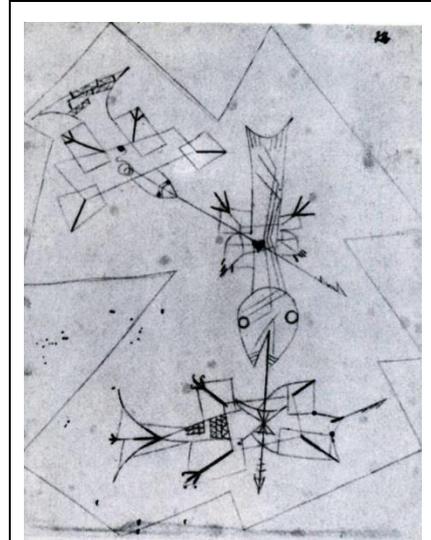
Tanto en el poema como en las pinturas Klee sigue a sus predecesores románticos y descubre una agridulce mezcla de solaz y de pena en el canto relajante del ruiseñor. Al mismo tiempo que Klee buscaba refugio de la guerra en la imagen de este pájaro “no nacido para la muerte”, reconocía que los pájaros en general eran una de las causas indirectas del holocausto que lo rodeaba. En 1918, poco después de dejar el

<sup>1</sup> Citado en R. Verdi, *Klee and Nature*, 1984, pp. 50.

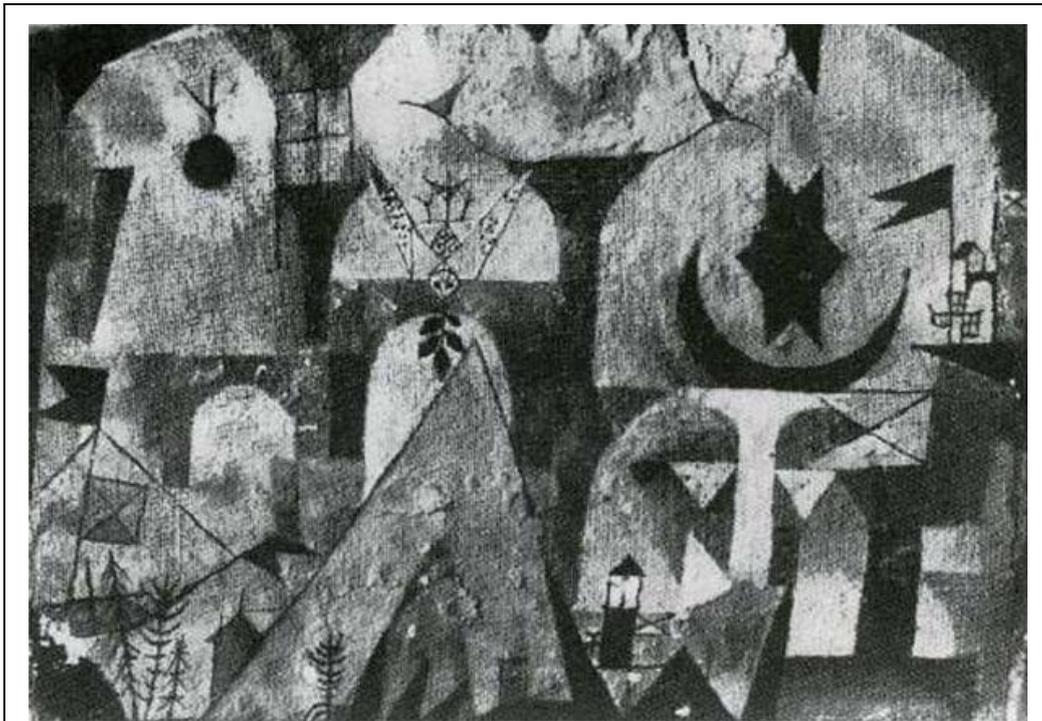
cuerpo del ejército del aire, homenajea estas criaturas como inspiración para el desarrollo del avión en obras como *Aviones-pájaro* y, en un dibujo todavía más siniestro del año siguiente, titulado *Batalla en el cielo*, Klee enfrentó a sus aviones-pájaros a sus progenitores –los nuevos pájaros– y los representó atravesando sin remordimiento alguno el corazón a sus víctimas inocentes.



Paul Klee. *Aviones-pájaro*. 1918.



Paul Klee. *Batalla en el cielo*. 1919.  
Lápiz. 28 x 22 cm.  
Paradero desconocido.



Paul Klee. *Descenso de la paloma*. 1918. Acuarela sobre fondo de escayola. 18,1 x 24,8 cm.  
Paradero desconocido.

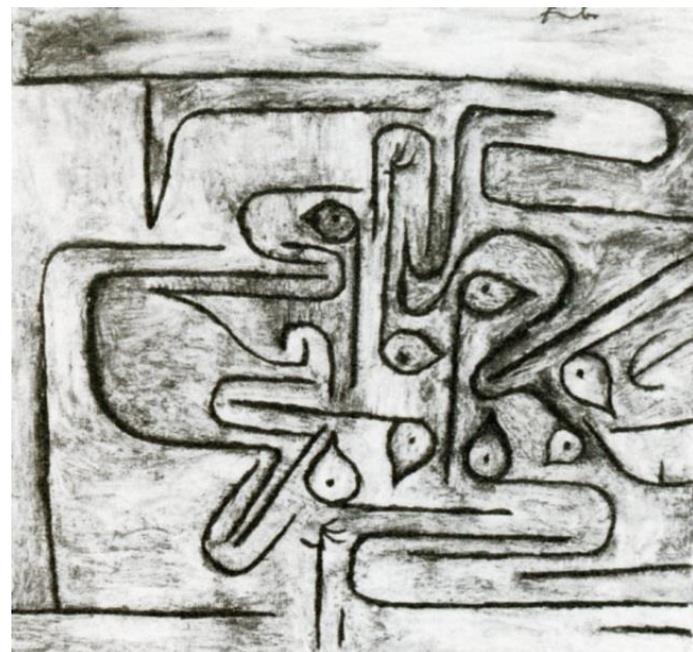
También en 1918 el papel tradicional de la paloma como un símbolo de la paz se convierte en el tema de *El descenso de la paloma*, de con la imagen radiante de la paloma, descendiendo hacia un paisaje acogedor con una rama de olivo en el pico para restaurar la paz en Europa en el año del armisticio.

Pero en 1931, el año en que Klee abandona Dessau, el tema de la guerra regresa en la conmovedora *Naturaleza muerta con una paloma*. Aquí el descenso de la paloma es interrumpido trágicamente por una flecha que la hiere mortalmente, la cabeza ya azul con la palidez de la muerte, una premonición horrible de las innumerables muertes que iban a ocurrir.



Paul Klee. *Naturaleza muerta con una paloma*. Óleo y lápiz de color sobre cartón. 54,5 x 69,5 cm. Colección privada.

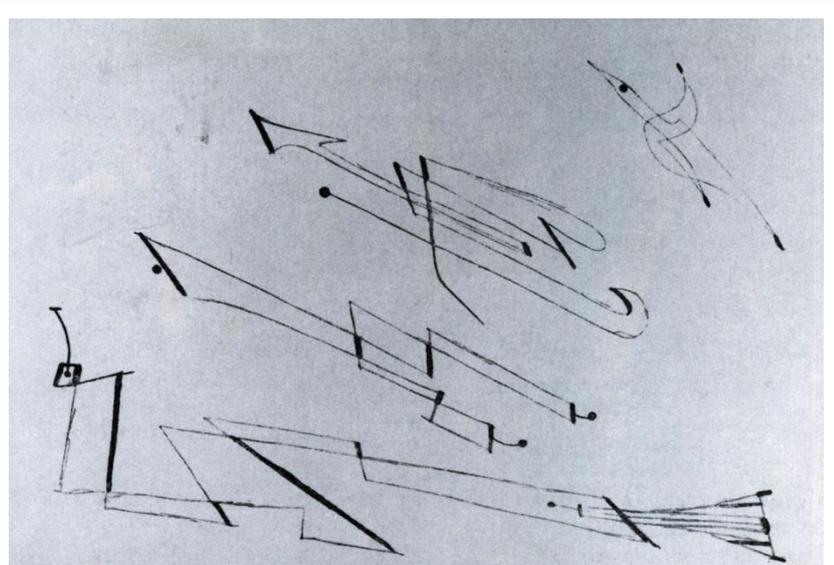
Klee prosigue con este tema en *La guerra de los pájaros*, de 1935, donde los cuerpos desmembrados de un grupo de pájaros yacen impregnados en la pintura espesa como los cuerpos de los soldados muertos en el barro. Cuando incluso los pájaros, tradicionalmente pacíficos, eligen la guerra, el pintor parece preguntarse: ¿Queda esperanza para el hombre?”.



Paul Klee. *La guerra de los pájaros*. 1935. Acuarela, 30,5 x 31,5 cm, colección privada.

Aparte de estos usos más tópicos para los pájaros, el interés de Klee por ellos tiende a centrarse en sus hábitos gregarios y sus capacidades milagrosas de vuelo y canto. Los hábitos gregarios es el tema de varias representaciones de los pájaros viajeros y migratorios, aunque en ocasiones la huida más que el vuelo es lo que interesa al pintor.

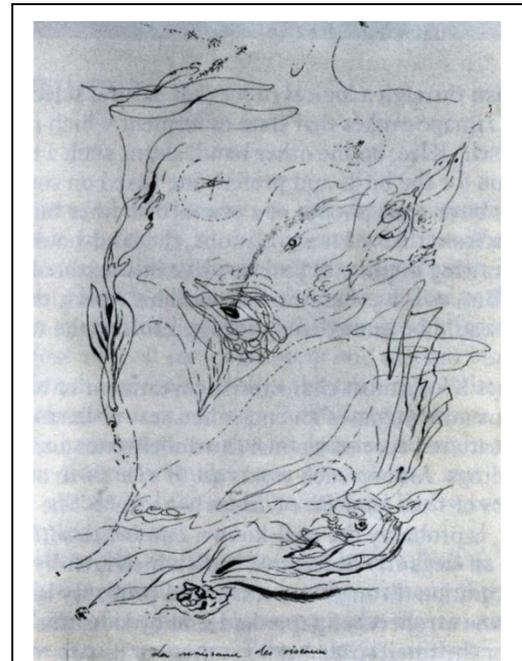
Similar en estilo, pero no en su significado, a estos burlescos desenfadados sobre los caminos de los pájaros es un dibujo extraordinario de 1922 titulado *Intento de desarrollo de vuelo*. Aquí Klee parece rastrear la historia de la evolución de los pájaros de un antepasado no volador, pesado y torpe, pasando por dos etapas



Paul Klee. *Intento de desarrollo de vuelo*. 1922. Lápiz. 23,5 x 26,6 cm.  
Paradero desconocido.

intermedias hasta que simplifica y aerodinamiza su anatomía. Aunque el interés evidente de Klee en los orígenes de las creaciones de la naturaleza fue compartido por algunos de sus contemporáneos, su entendimiento singular del proceso evolutivo que dio origen a los pájaros es claro cuando se compara su dibujo de 1922 con *El nacimiento de los pájaros*<sup>1</sup>, de André Masson, de 1925.

En este último, que es un ejemplo importante de los dibujos “automáticos” de los surrealistas, el ser emplumado surge de la nada, como si fuera creado por el caos de la Génesis más que a través de un proceso lógico de selección natural y variación. Como tal, la imagen de Masson evoca el estado de fermentación que precede al nacimiento mismo. Klee, por otra parte, se aleja de esa teoría de la generación espontánea de los pájaros y prefiere una teoría basada en evidencia científica más sólida. Así, sus pájaros no surgen de un éter primordial sino de un proceso de evolución gradual de sus parientes más próximos, los reptiles. El dibujo de Klee no encontraría sitio en un libro de texto sobre el origen de las especies, pero el principio que el dibujo bosqueja sería reconocible por los autores de esos libros.



André Masson. *El nacimiento de los pájaros*.  
1925.

Quizás el tratamiento por parte de Klee de los pájaros es como seres gregarios, parlanchines, de un mar o de un paisaje encantado, en el que destacan por sus acentos vivos, diseminados, sobre los tonos más oscuros y los ritmos repetidos de lo que les rodea. Entre estas obras están *Pájaros acuáticos*, de 1919, *Paisaje de río exótico*, de

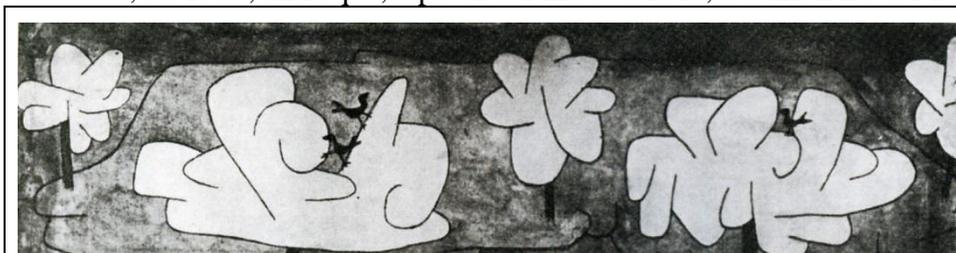
<sup>1</sup> Pluma y tinta, 41,9 x 31,4 cm, Moma, Nueva Yor.

1922, y *Pájaro de jardín*, de 1924. La obra maestra de este grupo, sin embargo, es probablemente la obra bien conocida *Paisaje con pájaros amarillos*, de 1923, muy



Paul Klee. *Paisaje con pájaros amarillos*. 1923. Acuarela y gouache sobre papel. 35,5 x 44 cm. Colección privada.

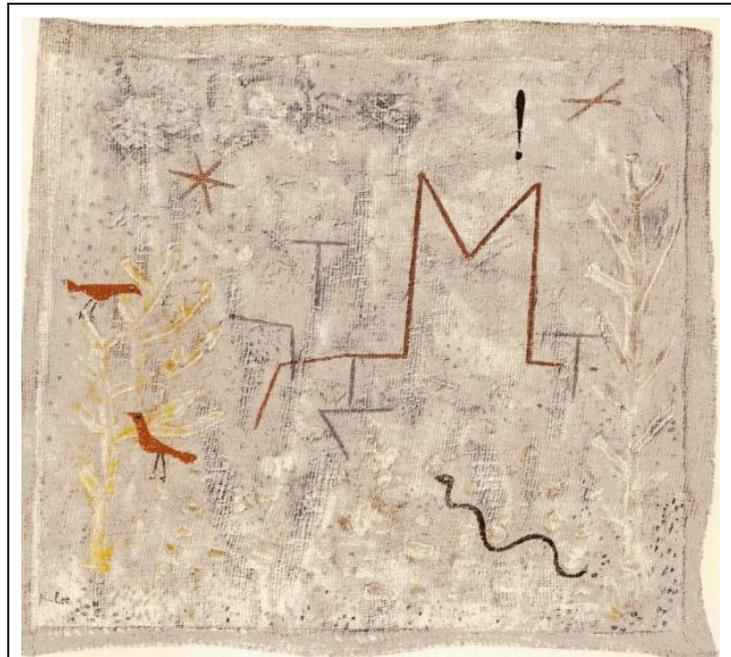
elegante y decorativa. Trasciende los límites de la mera decoración a través de dos añadidos pequeños y probablemente de última hora. Pintada en dos hojas de papel puestas una junto a la otra, esta pequeña pintura entrega el pequeño espacio entre las dos hojas a los toques más imaginativos y más realistas. En la parte alta un pájaro se ha extraviado en el aire, sus delgadas patas aparentemente no descansan sobre nada y se mantiene allí gracias a los bordes el papel a un lado y otro. En la parte baja otro pájaro se desliza fuera de la vista, visibles solamente sus patas y cola, un motivo que añade una nota ligeramente inquietante a las precedentes. No ya un paisaje encantado, el escenario prístino de la pintura de Klee parece plantear una amenaza a sus inocentes visitantes, hay que reconocer que minimizada. Pero lo mismo puede decirse de *Pájaros en un parque acuático*, de 1939, en la que, a pesar del inocuo título, es difícil no ver los



Paul Klee. *Pájaros en un parque acuático*. Acuarela en muselina sobre madera. 17 x 65 cm. Colección privada.

Peligros que acechan. Tres pájaros vagan sin rumbo entre árboles cuyas hojas y ramas se han convertido en pechos y extremidades obscenamente humanos, que parecen aguardar a devorar a sus víctimas inocentes. *Pájaros en un parque acuático* y otras obras indican que el pintor consideraba a los pájaros no solo como las criaturas más inocentes y dotadas de la creación, sino también las más perseguidas, ya sea por los gatos, las flechas, las serpientes o el hombre. El propio Klee, cuando era un adolescente, inventaba trampas para atrapar a los pájaros, aunque, una vez cogidos, los soltaba.

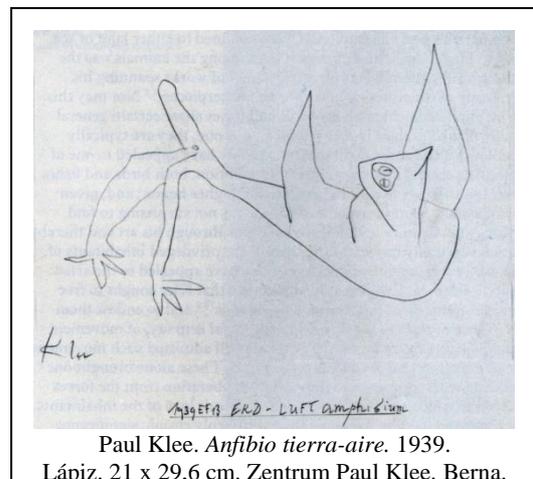
El tema de las serpientes y los pájaros aparece en la desconcertante *Puerta M del jardín*, de 1932. Un par de pájaros juegan en un jardín paradisíaco, ignorantes de la presencia de una serpiente que avanza hacia ellos para matarlos (*Mord*, que da título a la obra, significa “asesinato”). Inevitablemente este cuadro evoca el paraíso terrenal, el Edén, y las víctimas originales de la cólera de la serpiente.



Paul Klee. *Puerta M del jardín*. 1932.  
Óleo y gouache sobre lino. 31 x 33 cm. Kunstmuseum, Berna.

En las últimas obras de Klee los pájaros hacen apariciones infrecuentes con las formas ya tratadas, ya sea amantes, seres sociales o meros adornos a un fondo de tierra y mar. Ocasionalmente, como en el dibujo *El cuervo lo tiene*, de 1939, adoptan el papel más malvado de depredadores del hombre, reflejando así la atmósfera cargada de muerte del último Klee.

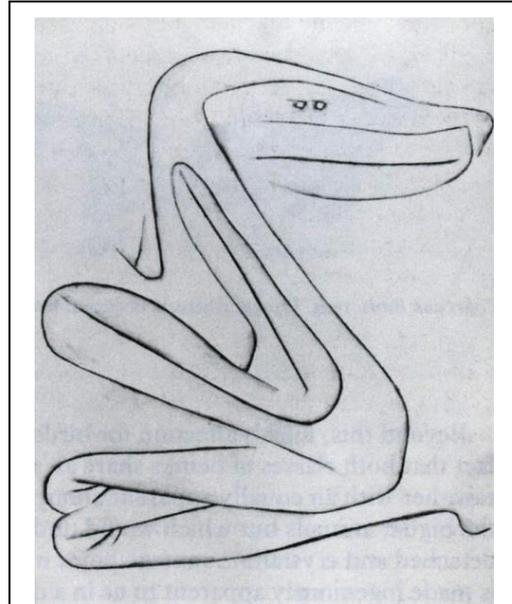
En un dibujo no menos inquietante del mismo año titulado *Anfibio tierra- aire*, Klee regresa al tema de la evolución de las aves, previamente expuesto de una forma lógica en 1922 en el referido *Intento de desarrollo de vuelo*. Aquí, sin embargo, el monstruo que aparece ante nuestros ojos tiene más en común con los ya mencionados viejos mamíferos deformados de esos años. Es una criatura cuya cabeza y torso aspiran a elevarse hacia el cielo, pero cuyas patas permanecen firmemente implantadas en el suelo.



Paul Klee. *Anfibio tierra-aire*. 1939.  
Lápiz. 21 x 29,6 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

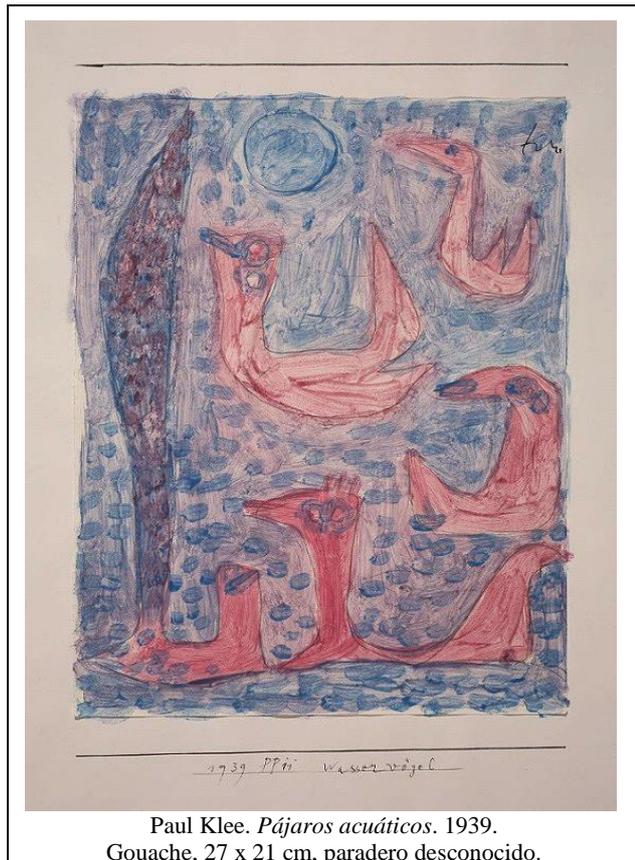
Tanto las representaciones últimas de los mamíferos como la de los pájaros ponen de manifiesto una preocupación por las especies extintas y degeneradas y especialmente

con tipos para los que las plumas son más una carga que un pasaporte para la libertad. Así en obras de 1937, como *Pájaro extinto*, Klee pinta una especie que se asemeja al pelícano. Con sus cuellos gruesos y extremidades pesadas estas criaturas parecen representar una raza en extinción comparable a los auroques que Klee representaba por esos mismos años, una criatura cuya enorme cuerpo lo volvía más bien indefenso que bien defendido.



Paul Klee. *Pájaro extinto*. 1937.  
Carboncillo y pasta sobre cartón.  
62,7 x 48,1 cm. Kunstmuseum, Berna.

Una mirada a esta obra o a *Pájaros acuáticos*, de 1939, inmediatamente sugiere que, mientras el joven Klee había a menudo equiparado al reino de los pájaros con el del aire y del avión, el Klee moribundo parece ver en ellos meras embarcaciones sin rumbo en el mar. La comparación con las embarcaciones, que es una preocupación constante en los años finales de Klee, es inconfundible y añade a estas obras patetismo. Habiéndose deleitado en la victoria aparente de los pájaros sobre la fuerza de la gravedad, el último Klee ahora los arraiga en las limitaciones y vicisitudes de una vida confinada en la tierra y en el mar.



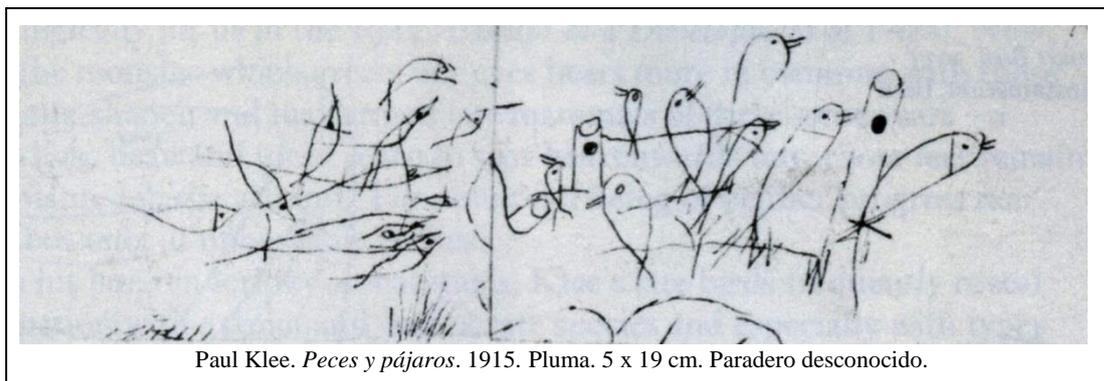
Paul Klee. *Pájaros acuáticos*. 1939.  
Gouache, 27 x 21 cm, paradero desconocido.

## LOS PECES

Además de los pájaros, el gran amor de Klee entre los animales fueron los peces, que proveen los temas para un conjunto de obras que se extienden a lo largo de toda su vida, algunas de las cuales se cuentan entre sus obras maestras. Los pájaros y los peces comparten ciertas características que no se dan entre los animales superiores. Ambos son muy coloristas, lo que pudo haber atraído a uno de los pintores más coloristas. Además, tanto los pájaros como los peces habitan reinos tradicionalmente negados al hombre y a los animales superiores y, dado el amor de Klee por los aspectos más esotéricos de la naturaleza, no es sorprendente encontrarlo disfrutando de la oportunidad de cohabitar con estos habitantes privilegiados del aire o del mar. Klee, las notas que escribió para sus clases en la Bauhaus, se refirió a “la utopía” de un “palacio de los peces”, una “estructura sin fondo o techo, balanceándose suavemente arriba y abajo entre la superficie y el fondo”. La fascinación de Klee por el reino de los peces no fue solamente virtual. En su estudio en la Bauhaus había un acuario que mostró a sus alumnos en muy pocas ocasiones. Uno de ellos, Hans Fischli, declaró una vez que Klee encendía o apagaba una lámpara para alejar con delicadeza a los peces de sus lugares habituales y poder así contemplarlos mejor.

Por otra parte, el privilegio de morar en ese mundo ajeno al hombre pudo también atraer a Klee en un nivel más estético, pues es bien conocido que Klee buscó liberarse y liberar a sus creaciones de “los vínculos terrenales” y dotarlas de un sentido del movimiento verdaderamente dinámico, esto es, de movimiento no sujeto a las leyes de la gravedad. Como el pintor admitió, tal movimiento era posible en las zonas atmosféricas y marinas. Solamente éstas nos ponían en estrecho contacto con el espacio cósmico porque se liberaban de las fuerzas de la gravedad, una creencia que pudo haber alimentado el amor de Klee por los habitantes de estas dos zonas y conducirlo a dotarlas de una significación verdaderamente cósmica de su arte.

Por otra parte, la afición de Klee por los pájaros y los peces puede deber algo al hecho de que ambas clases de seres comparten una simplicidad aparente en la forma exterior junto con un anonimato igualmente aparente que es más difícil atribuir a los animales superiores, pero que habría atraído al punto de vista objetivo y cristalino de Klee sobre la naturaleza. Este aspecto de su atracción se manifiesta en un dibujo de



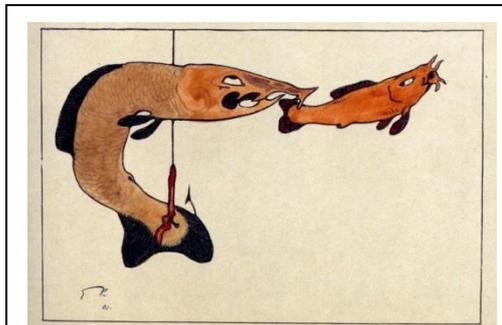
Paul Klee. *Peces y pájaros*. 1915. Pluma. 5 x 19 cm. Paradero desconocido.

1915, titulado *Peces y pájaros*<sup>1</sup>, en el que la misma forma básica sirve para evocar ambas clases de seres y un mero cambio de dirección basta para distinguirlos. Finalmente, con respecto a los peces, hay una razón mucho más hipotética para el interés de Klee por estas criaturas: la mayor parte de su vida fue un pescador y desde al

<sup>1</sup> Pluma, 5 x 19 cm, paradero desconocido.

menos su visita al acuario de Nápoles de 1902, fue un gran observador de la vida submarina.

Un año antes de su visita, en la primavera de 1901, Klee pintó una serie de acuarelas sobre el tema de los peces y la pesca, sus primeras obras dedicadas a una clase de animales. Con ese ingenio sardónico que se encuentra tan a menudo en sus obras tempranas, los peces de Klee emergen como criaturas humanas graciosas, frunciendo el ceño, lanzando miradas lascivas, besando o simplemente disfrutando una última comida antes de ser extraídos del mar para proporcionar comida a otro, como es el caso de *Dos peces, uno en el anzuelo*.

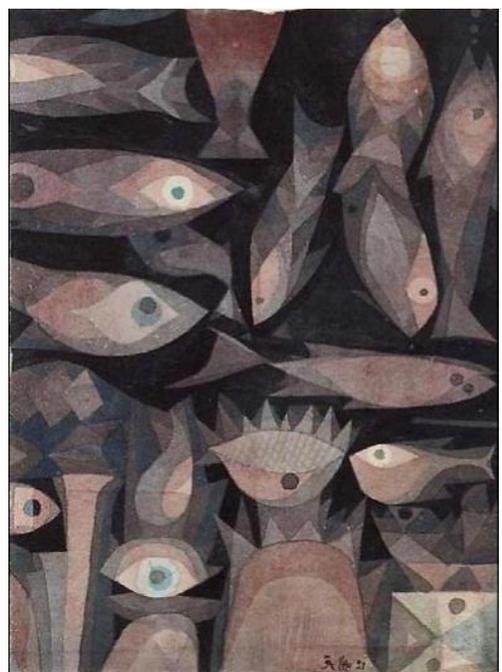


Paul Klee. *Dos peces, uno en el anzuelo*. 1901.  
Acuarela y tinta sobre papel, 15, 2 x 22, 6 cm.  
Colección privada, en préstamo en  
el Zentrum Paul Klee, Berna.

Realmente, en varias de estas pinturas se puede notar ya una preocupación por el tema general de la interdependencia de las especies que formarían la base de las pinturas sobre peces más maduras y simbólicas de Klee. Así, la presencia de un gusano como carnaza o de un pez pequeño que proporciona comida para uno mayor junto con la inclusión del anzuelo y el aparejo de pesca, establece una progresión de tres pasos desde el gusano al pez y del pez al hombre que aparece con tal consistencia en este conjunto de obras que no puede ser accidental. Subyaciendo estas creaciones ingeniosas Klee puede haber ocultado un mensaje más oscuro.

La tendencia de Klee a describir a estos primeros peces en términos puramente humanos también caracterizó sus primeras grandes revelaciones de la existencia submarina en el acuario de Nápoles en marzo de 1902. Súbitamente impresionado por la belleza y rareza del mundo que se desplegaba ante él, su primera reacción fue verlo solamente en relación a él. Un pulpo lo miró fijamente como un marchante con familiaridad comprometedora y especies sedentarias cubiertas de arena hasta las orejas le recordaron “una humanidad hundida en sus prejuicios”, una criatura gozosa bañada de luz se le acercó y parecía más pura que cualquier ser que se hubiera imaginado en el Paraíso”. Klee entonces consideró que las criaturas que estaba contemplando tenían una dignidad propia y un objetivo propio.

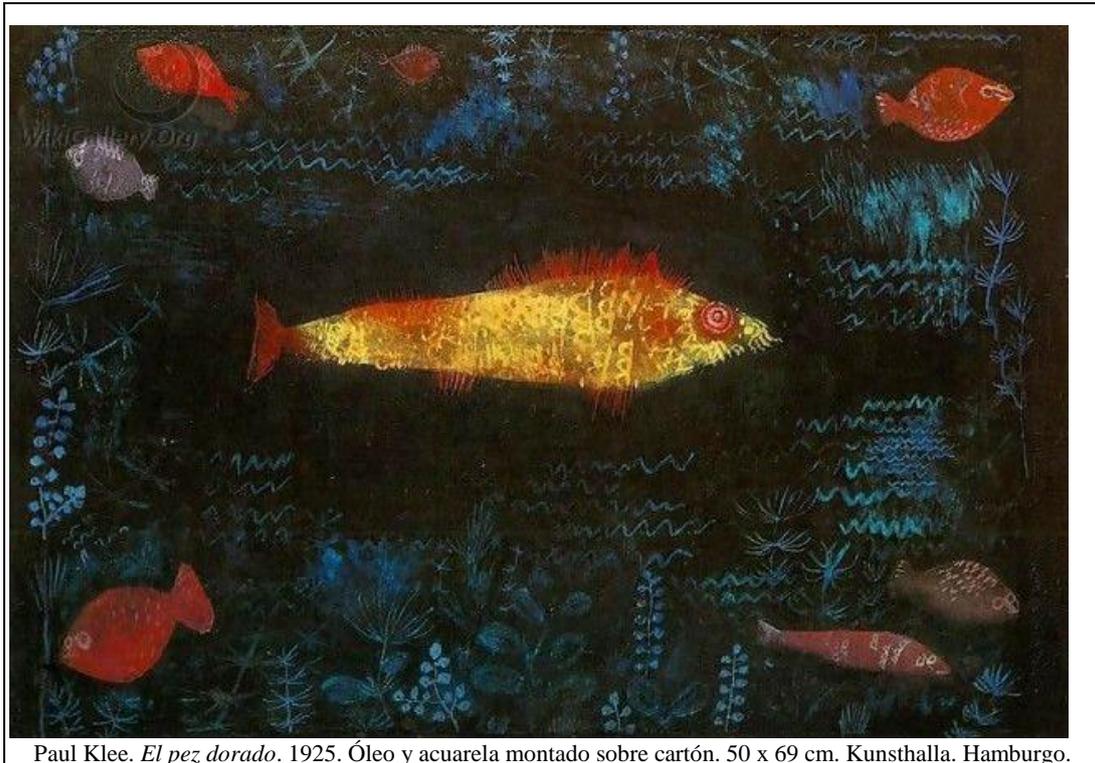
En la mayoría de las pinturas de Klee sobre peces éstos aparecen luminosamente pintados sobre un fondo sombrío como floraciones coloristas y animadas de un reino extraño. En algunas de esas obras su principal deleite en esas criaturas parece ser las formas relativamente simples y su tendencia a moverse en grupos, un rasgo del comportamiento de los peces que se prestaba a la creación de obras de gran belleza decorativa. Es el caso de la



Paul Klee. *Peces*. 1921.  
Acuarela, colección privada.

acuarela *Peces*<sup>1</sup>, de 1921.

Esta pintura encantadora, de colores suaves y tenues, está llena de un silencioso movimiento. En la parte inferior hay unas formas vegetales estáticas, jugosas, grandes, pintadas de amarillo claro y de ocre, que crecen delante de un fondo negro azulado. Estas formas vegetales se diferencian claramente unas de otras. Son variaciones de crecimientos naturales, ejemplos de procesos formativos y parte de la naturaleza. Encima de esta vegetación percibimos los peces, los colores cambiando prismáticamente, de violeta rojiza a blanco pasando por violeta grisáceo. Cada uno de los peces tiene su propio movimiento. Los círculos blancos de sus ojos producen un equilibrio feliz, que producen reposo en nuestro espíritu y nos hacen pensar. Es como si un hombre hubiera bajado hasta el fondo del mar y morara allí, entre los peces. Estamos ante un pequeño poema sobre la vida y muerte de los peces.



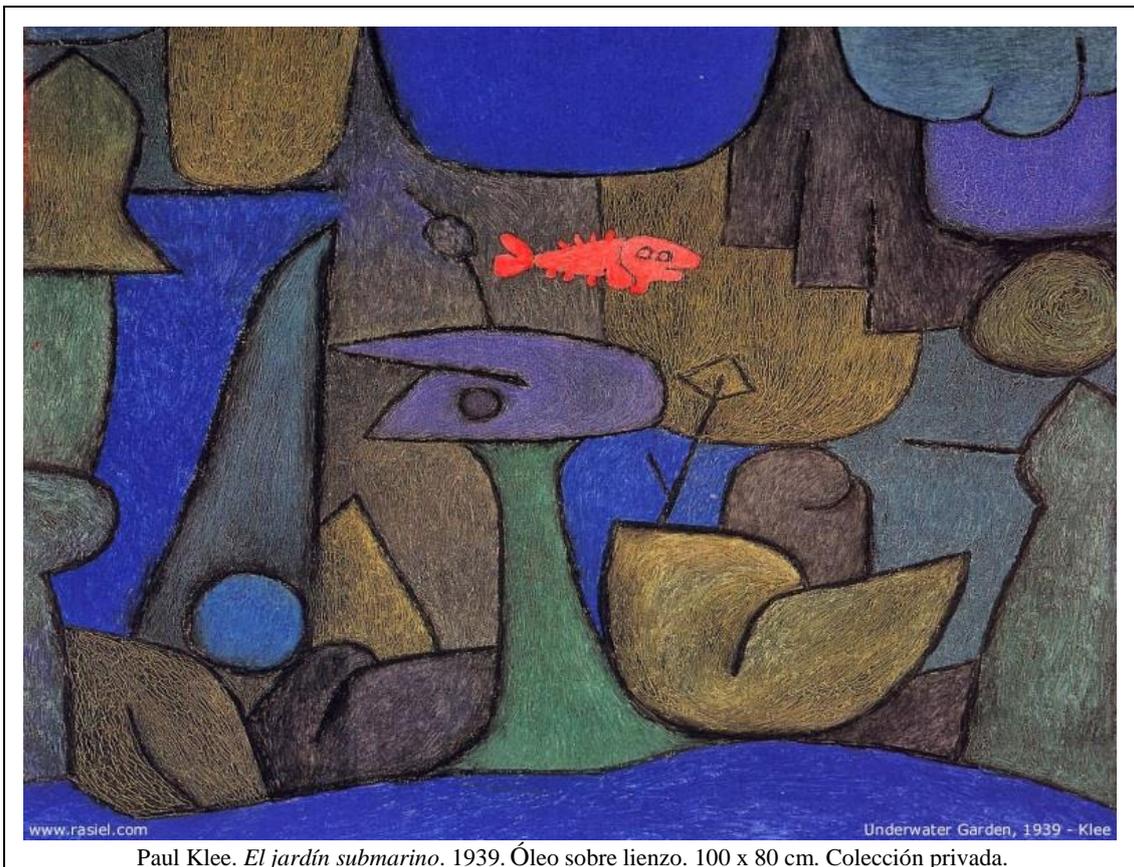
Paul Klee. *El pez dorado*. 1925. Óleo y acuarela montado sobre cartón. 50 x 69 cm. Kunsthalla. Hamburgo.

En *El pez dorado* de 1925, un ejemplar amarillo fluorescente se desliza libre y mayestático por el reino submarino. Unos peces más pequeños, en tonos de violeta y púrpura, le ceden el espacio para su avance sereno. Es un pez mágico, con signos rúnicos en el cuerpo, aletas escarlatas y una flor rosa como ojo. El mar y sus criaturas rinden homenaje a su presencia resplandeciente. Este pez dorado de Klee es toda nobleza serena que goza del respeto de los que lo rodean. Se ha visto en él una visión del pez original, del arquetipo lejano de donde derivaron todos los peces. Esta acuarela fue adquirida en 1925 por la Nationalgalerie de Berlín. Siete años más tarde, tres semanas después de la llegada al poder de los nazis, fue expuesta por vez primera en el Kronprinzenpalais en una presentación de los fondos del museo sobre Klee. En 1937 fue confiscada, expuesta en la exposición sobre “Arte degenerado” y vendida por la llamada “Comisión de enajenación” (Verwertungskommission).

Además de estas obras, sin embargo, Klee también dedicó varias de sus pinturas más misteriosas a los peces, entre ellas *La magia de los peces*, de 1925, y *Alrededor del*

<sup>1</sup> Acuarela, colección privada.

*pescado*, de 1926, muy simbólicas, ya tratadas anteriormente<sup>1</sup>, y en las que Klee atribuye a los peces un lugar muy especial entre las creaciones de la naturaleza. Simples de forma y con colores vivos, aparentemente libres de movimiento y con sus vidas fuera de la vista de gran parte del resto de la naturaleza, parece que Klee pensaba que los peces estuvieran entre los seres más afortunados y libres. En consonancia con su actitud hacia los peces, Klee no los trató individualmente en su arte maduro, pero sí en sus últimas pinturas. En su estilo tardío más personal, Klee nos presenta con frecuencia uno o dos peces ocupando el espacio pictórico y nos los representa literalmente fuera del agua y, por tanto, ya muertos. Incluso cuando Klee devuelve a los peces al mar en los últimos años de su vida prevalece una atmósfera inquietante. En *El jardín submarino*, de 1939, por ejemplo, Klee desciende al fondo del mar para espiar la vida de un pez solitario, que despierta nuestra simpatía al verlo perdido en un mundo que parece peligroso. Pintado en un rosado que lo hace fácilmente detectable, el pez solitario de Klee navega inquietantemente por un jardín submarino tan lleno de maleza y tan abrumadoramente azul que da la impresión de ser una trampa puesta por la propia naturaleza para atraer y atrapar a los seducidos por su riqueza y belleza. Como en varias de sus últimas representaciones de la naturaleza, el escenario de *El jardín submarino* está tan hipertrofiado en sus formas que evoca más un crecimiento monstruoso que natural. A esta impresión se añade su colorido vivo, que golpea al ojo como



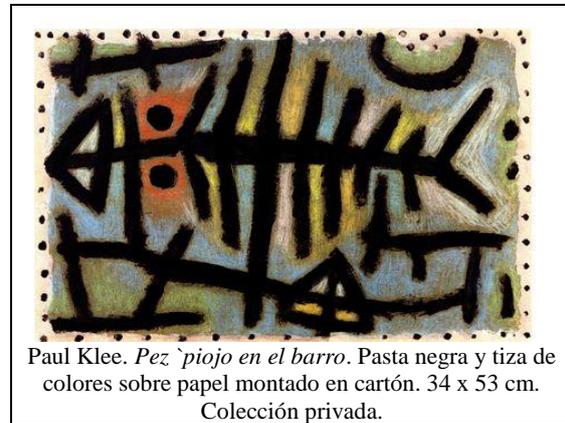
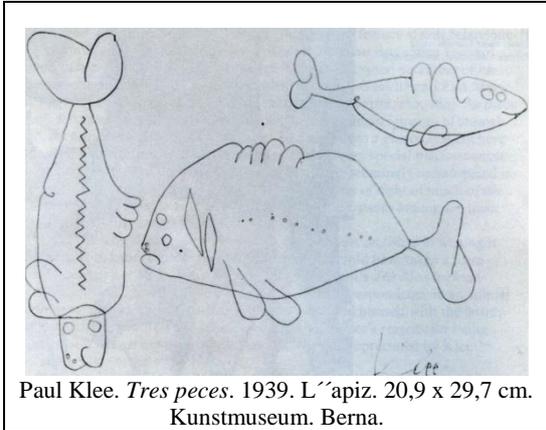
Paul Klee. *El jardín submarino*. 1939. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Colección privada.

simplemente tóxico.

El protagonista de esta pintura es también representativo por su primitivismo de varios de los peces tardíos de Klee. En sus últimas obras los peces son variedades degenerativas que se asocian con las regiones menos exploradas del lecho marino.

<sup>1</sup>Página 144 y ss. para *La magia de los peces* y p. 148 y ss. y pp.156-157 para *Alrededor del pescado*.

Hinchados, acorazados, con pinchos, como por ejemplo *Tres peces*, de 1939, fósiles vivientes como el celacanto. Estas representaciones están relacionadas con la obsesión del pintor en sus últimos años por las especies extintas y recuerdan los orígenes del reino de los peces. Esta preocupación se confirma en un puñado de obras tardías, entre



ellas *Pez oruga*, de 1938, y *Pez piojo en el barro*, en los que, como los títulos sugieren, Klee crea una especie de criaturas de transición, en parte pez y en parte insecto. Además, la noción de una especie degenerada a través de un proceso de selección natural cruel e inevitable era trágicamente relevante para Klee en ese momento.

#### LAS SERPIENTES, LOS CARACOLES Y CIERTOS TIPOS DE INSECTOS

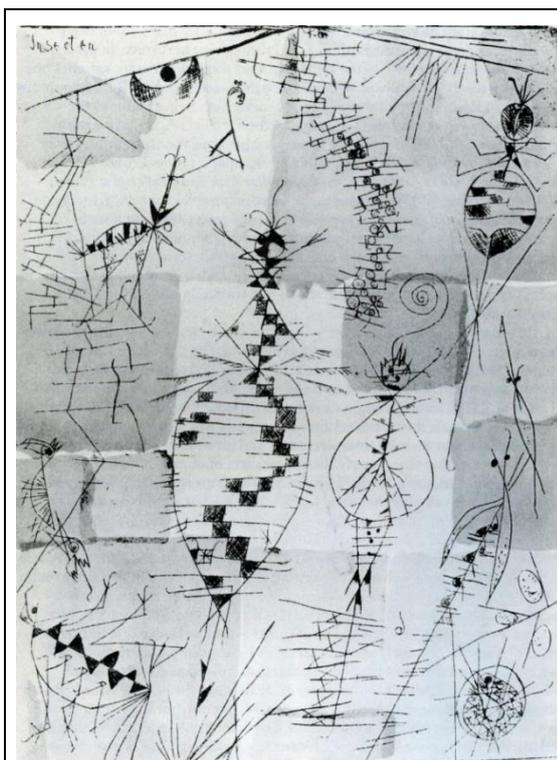
Además de los pájaros y los peces, Klee se interesó por las serpientes, los caracoles y ciertos tipos de insectos entre los animales inferiores. Aunque sería equivocado asumir que estos animales atrajeran a Klee por las mismas razones, vale la pena notar que tienen ciertas características en común que un pintor con las inclinaciones de Klee consideró intrigantes. Como muchos de los animales inferiores, su anatomía externa revela o, al menos, parece revelar, mucho sobre su estructura interna. Y dada la voluntad de Klee de penetrar hasta la esencia de los objetos de la naturaleza, esto le pudo haber llamado la atención como ejemplo de organismos en los que la esencia y la apariencia fueran virtualmente lo mismo. Todos estos tipos de animales parecen estar compuestos por una serie de unidades o segmentos que se repiten y que, por esa razón, son fáciles de entender y fácil de conocer el curso de su desarrollo. Realmente, al menos cuando vistos externamente, las serpientes, los caracoles y los insectos favoritos de Klee –los piojos– dan la impresión de haber evolucionado solamente por un proceso de acrecentamiento, esto es, de aumento de tamaño o longitud meramente por la duplicación de partes muy similares. De nuevo, esto no es algo que se pueda decir de los mamíferos y los pájaros y tiene un paralelismo con uno de los principios del arte de Klee, esto es, que una forma debe siempre poner de manifiesto los procesos de su formación y que, en última instancia, la formación es más importante que la forma.

Además, Klee pudo haber tenido otras razones para representar serpientes, caracoles y piojos repetidamente. Como se ha visto, los caracoles habían ya entrado en el arte del niño Klee y reaparecerían periódicamente el resto de su carrera, cuando sus conchas en espiral y sus principios radiales de organización atrajeron a Klee en un nivel

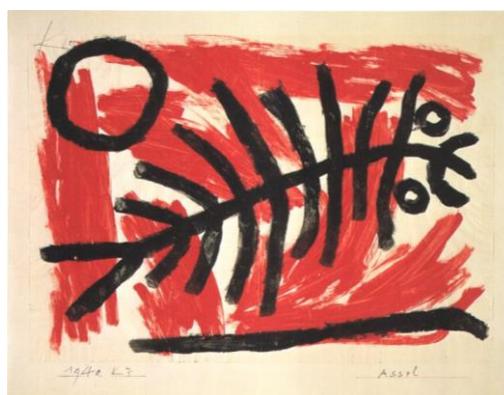
formal. Por otra parte, las serpientes y los piojos, seres menos adorables, se convirtieron en temas de algunas de sus imágenes más terribles, casi todas ellas pintadas en los últimos años de su vida.

Los insectos en general habían ocupado a Klee en los años intermedios de su carrera, cuando la asombrosa variedad de tipos y la semejanza subyacente de sus estructuras habían llamado la atención de su insaciable curiosidad. Representados en todas sus formas y tamaños, ponen no obstante de manifiesto el diseño regular de marcas articuladas rítmicamente que caracteriza a muchos de los animales inferiores, como se puede apreciar en *Insectos*, de 1919.

Aunque la mayoría de estas criaturas no son identificables, unas pocas son llamadas por Klee “escarabajos” y “piojos de plantas”. Los primeros aparecen camuflándose en las hojas de la planta huésped y los segundos ya penetrando profundamente en la carne de sus víctimas vegetales para beberles la sangre de la vida. Pero los piojos solamente se convierten en una obsesión durante los últimos años de la vida de Klee, cuando se convierte en el tema de su grupo más importante de pintores de insectos. Con sus esqueletos segmentados representados con pinceladas negras agresivas, estas criaturas llenan los espacios pictóricos en varias obras tardías poderosas, de pesadilla, su presencia amenazadora ocultando su pequeño tamaño, como se puede observar en *Piojo*, de 1940. Como estas obras se caracterizan por pinceladas negras y espesas sobre un charco rojo sanguinolento, no es difícil ver en estos piojos tardíos unos heraldos de la muerte, con los cuerpos negros amenazadores asemejándose a las rejas de una prisión y la sangre roja una herida abierta. ¿Cómo explicar esta preocupación súbita de Klee por estas criaturas aborrecibles si no es porque simbolizan las fuerzas insidiosas que estaban minando sus jugos vitales y preparándole para el confinamiento eterno?

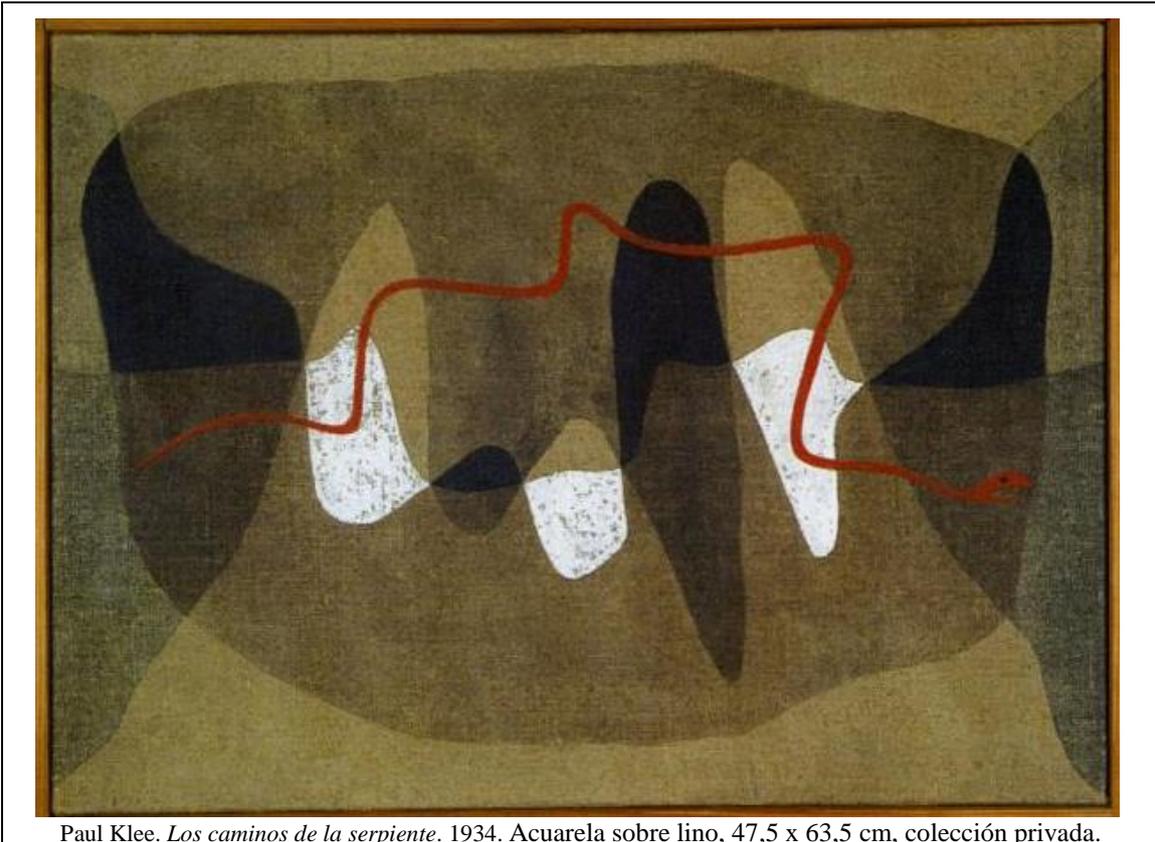


Paul Klee. *Insectos*. 1919. Litografía en color. 20,6 x 14,7 cm.



Paul Klee. 1940. *Piojo*. Gouache. 29,5 x 41,5 cm. Colección privada.

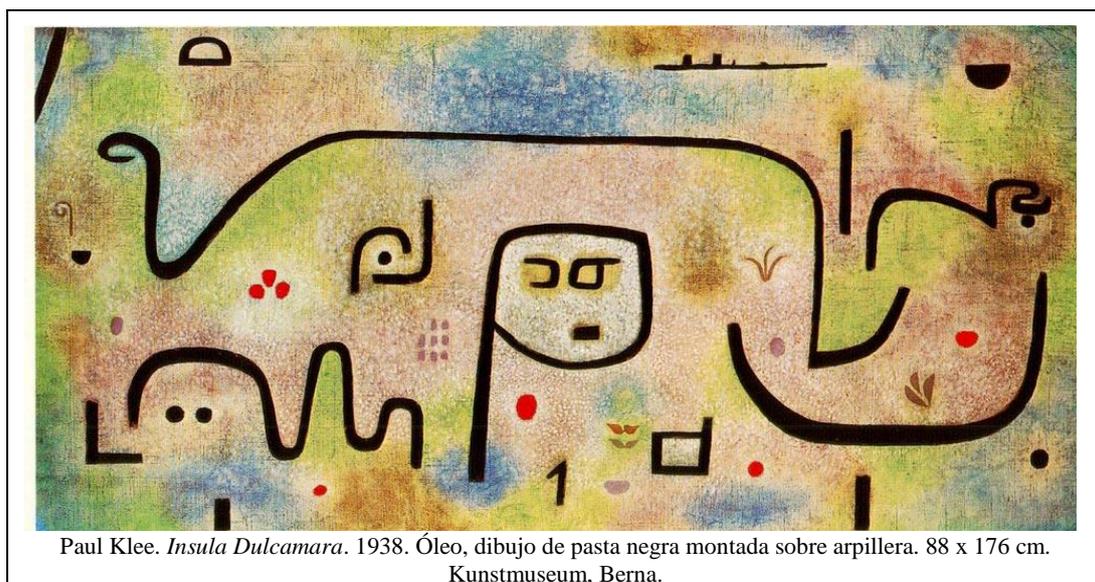
Las serpientes aparecen en el arte de Klee con gran frecuencia durante los últimos años de su vida y aquí tampoco su súbita obsesión por estos animales tan malignos no se anunció en la pintura anterior. En unas obras de principios de la década 1930-1940, sin embargo, Klee emplea la forma de una serpiente deslizándose con la forma de un arabesco lineal sobre un fondo coloreado y al menos una de ellas, *Los caminos de la serpiente*, de 1934, nos proporciona una razón del interés de Klee por este animal.



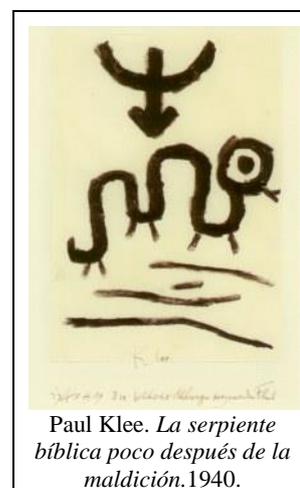
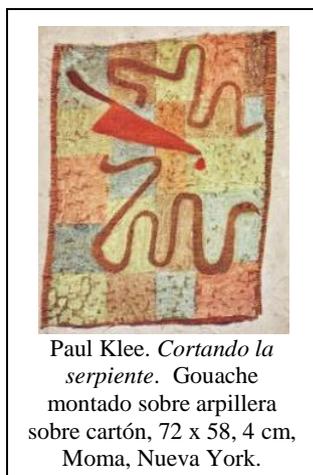
Paul Klee. *Los caminos de la serpiente*. 1934. Acuarela sobre lino, 47,5 x 63,5 cm, colección privada.

Con la serpiente pintada de tal manera que recoge sus últimos movimientos, Klee nos recuerda que la serpiente es uno de los pocos animales en la naturaleza que deja rastro de toda su forma. La serpiente proporcionaba a Klee un ejemplo perfecto de unos de sus grandes objetivos como pintor: la combinación de una visión espacial y temporal del tema de la pintura.

En *Catarata muerta*, de 1930, Klee alude al papel más tradicional de la serpiente como autora del Diluvio, del mismo modo que en la ya referida *Puerta del Jardín M*, de dos años más tarde, la reconocía como autora del pecado mismo. Y es con este significado con el que la serpiente retorna en los últimos años de Klee y nos habla de los temores fundamentales del pintor. Las serpientes aparecen como símbolos descarados del mal, como estandartes de la muerte y la destrucción o como una seductora cuyos atractivos, como los de su ancestro bíblico, son totalmente fatales.



La presencia de serpientes forma parte de una de las obras más importantes de Klee de estos años, *Insula Dulcamara*, de 1938, la evocación de un paraíso agridulce, de tonos polvorientos, infestado de serpientes y presidido por una cabeza fantasmagórica de la muerte. Tampoco se puede dejar de tener presente las muchas maneras en las que Klee busca destruir las serpientes en muchas de sus últimas pinturas, ya sea cortándolas por la mitad, como en *Cortando la serpiente*, de 1938, ya sea arremetiéndola con un tanque

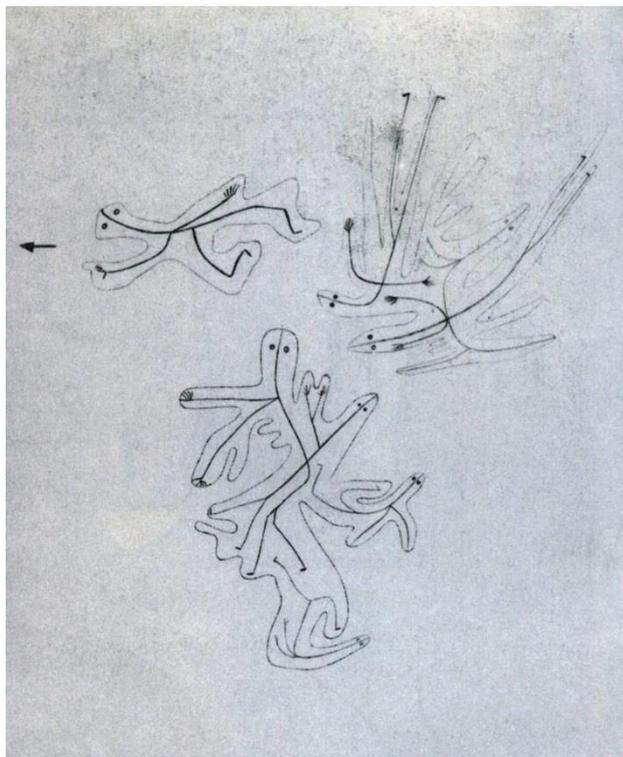


blindado, como en *La diosa serpiente y su enemigo*, de 1940, ya sea atacándola con flechas, como en *La serpiente bíblica poco después de la maldición*, también de 1940, ya sea doblándola y colocándola en posturas difíciles, como en (*Metamorfosis*) *El colapso de la serpiente bíblica*, igualmente de 1940. Como Poussin al final de su vida, Klee preparó el camino de su propia muerte con una preocupación obsesiva con la criatura responsable en última instancia de traer la muerte al mundo.



## OTROS ANIMALES INFERIORES EN LA OBRA DE KLEE

Ciertas especies primitivas aparecen en la obra de Klee, aunque a menudo en formas disfrazadas. Por ejemplo, los extraños seres que habitan la obra mal titulada *Espíritus al aire*, son reconocibles por cualquier biólogo como derivadas de ese grupo de gusanos de agua dulce que incluyen el bien conocido animal de laboratorio llamado “planaria”. Como los espíritus de Klee, estas criaturas simples son transparentes en apariencia y planas a lo largo de su eje de desarrollo corporal. Las planarias son famosas por sus notables poderes de regeneración: seccionadas, se desarrollan de nuevo enteramente y partes injertadas a otras generan monstruos de dos cabezas y múltiples extremidades. Las criatura de *Espíritus en el aire* no parece que deriven o existan en el aire, sino, más bien, en un organismo familiar a cualquier biólogo, la planaria, indestructible e infinitamente variable.



Paul Klee. *Espíritus al aire*. Pluma y acuarela. 47,8 x 36,5. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

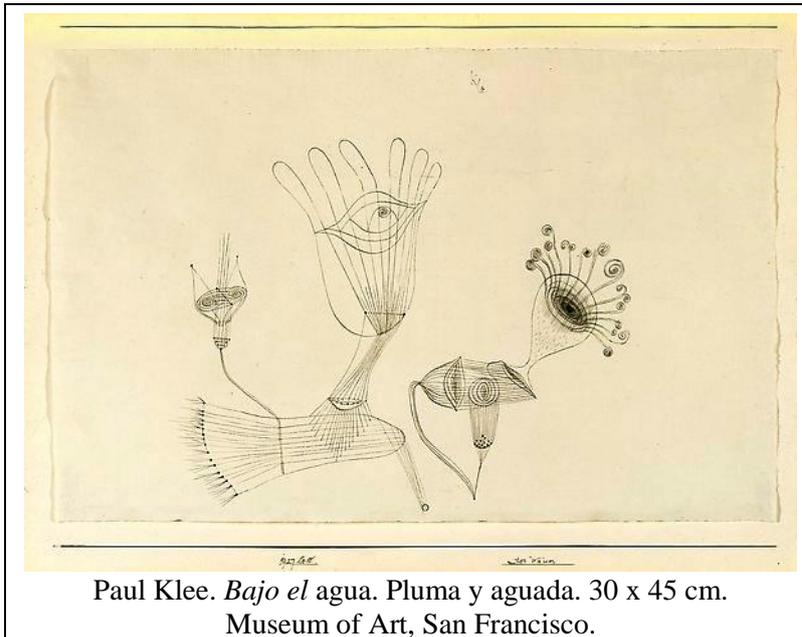
Dos obras exquisitas de 1927 estrechamente relacionadas descienden incluso más abajo en la línea evolutiva: son *Floración ardiente* y *Bajo el agua*<sup>1</sup>. Aunque el título de la primera puede inducir a pensar que Klee estaba representando plantas florecidas y no animales, muchos de los organismos en ambas obras están más próximos en estructura a ciertas formas inferiores



Paul Klee. 1927. *Floración ardiente*. Pluma y acuarela. 34 x 46 cm, colección privada.

<sup>1</sup> Pluma y aguada, 30 x 45 cm, Museum of Art, San Francisco.

de la vida animal. La floración tentacular de la derecha de *Bajo el agua*, por ejemplo, tiene una semejanza notable con las anémonas de mar.



Paul Klee. *Bajo el agua*. Pluma y aguada. 30 x 45 cm.  
Museum of Art, San Francisco.

Mientras su contrapartida con aspecto de lira en *Floración ardiente* es de hecho más similar a una colonia de esas coelenteratas conocidas como “Obelia”. Cualquiera que haya sido el modelo, la fértil imaginación de Klee nunca se adhirió incondicionalmente a él y permaneció fiel solamente a la esencia de estas criaturas primitivas con su simetría radial y

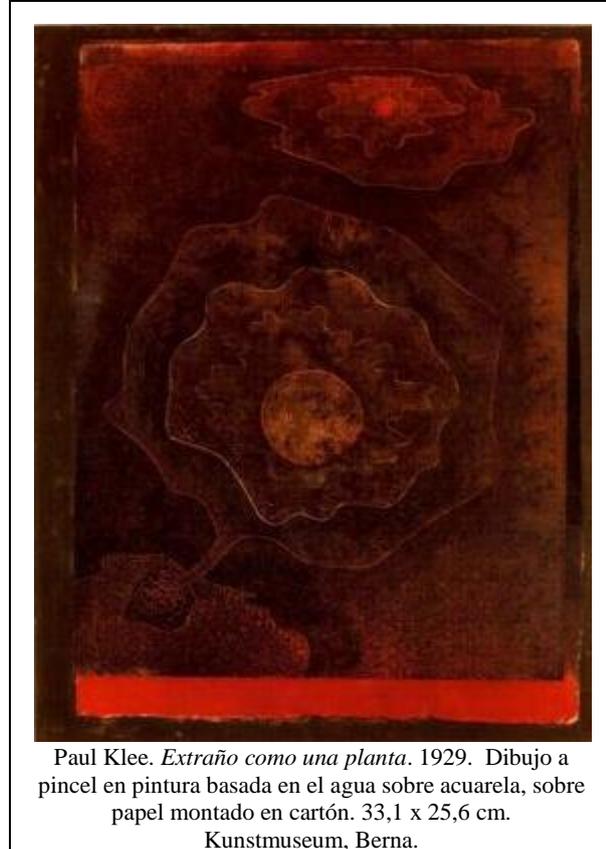
frecuente transparencia. La licencia artística le permite, no obstante, combinar secciones longitudinales y radiales en cualquier floración, proveyéndonos así con una explicación más completa de su anatomía interna, y le permite también introducir en *Bajo el agua* una floración que sospechosamente tiene un rostro gatuno y que no tiene nada que ver con el mundo de los organismos inferiores. Por imaginarias e improbables que puedan aparecer estas criaturas, no podrían haber surgido sin un conocimiento profundo por parte de Klee de la estructura elaborada de ciertos tipos de coelenteratas y protozoos ciliados, muchos de los cuales son verdaderas flores de mar con su alegre colorido, su aspecto exuberante y sus maneras sedentarias. Afortunadamente, la familiaridad de Klee con esas criaturas puede datarse con seguridad el mismo año que ejecutó estas dos obras. En el verano de 1927 el pintor se fue de vacaciones a la isla mediterránea de Porquerolles. Allí se bañó todos los días entre cangrejos eremitas, claveles de mar, encantadores caracoles y “flores tanto debajo como encima del agua”. Klee las consideró como “simplemente maravillosas” y ese sentido de maravilla está reflejado en estas dos evocaciones de delicada filigrana de la flora submarina, *Floración ardiente* y *Bajo el agua*, sin duda producto de estos baños diarios en el Mediterráneo.

Una incursión extraordinaria de Klee en el mundo secreto de la naturaleza microscópica es la pintura de 1929 *Extraño como una planta*, extraño porque el protagonista de esta pintura está lejos de parecerse a una planta. De hecho se parece a animales celulares como la ameba que, como el organismo de la pintura de Klee, consiste en una serie de capas concéntricas de protoplasma rodeando a un núcleo central. Además, la ameba es capaz de cambiar la forma y de generar precisamente el tipo de protuberancia o pseudópodo que Klee muestra emergiendo de esta criatura. Tales pseudópodos los emplean los animales unicelulares no con propósitos reproductivos, sino para locomoción. A este respecto, el organismo de Klee se comporta más como ciertos tipos de células vegetales. Lanzando un tentáculo e implantándolo en sus deseos, evoca las células reproductoras de ciertos hongos o incluso los gametos de las plantas superiores, que producen tubos de polen para transportar sus células de esperma. Para que no se acuse al pintor de fantasear, en este caso vale la pena recordar

que la naturaleza misma ha creado seres que comparten las características de animales y plantas. Klee seguramente lo sabía y, al proporcionar al protagonista de *Extraño como una planta* atributos de ambos reinos, visibiliza el limbo fascinante de la naturaleza donde nada es lo que parece y donde el animal y el vegetal se juntan en los confines de una única célula. *Extraño como una planta* es una pintura única en la obra de Klee por su aparente verosimilitud.

Realmente, en una reproducción en blanco y negro podría ser confundida con una fotografía ampliada de un secreto oculto de la naturaleza. No obstante, con todas sus pretensiones de realismo, el tema desafía la identificación. Y las razones no son difíciles de encontrar. Klee seguía siendo un artista incluso cuando se hacía pasar por científico. En *Sobre el arte moderno* Klee comenta que el microscopio revela imágenes fantásticas y

superimaginativas, de las que se podría decir que aquello no es la naturaleza, sino un dibujo malo, y él como pintor se interesa por el microscopio solamente “en el ejercicio de su movilidad de la mente”. Si se debe a innumerables visiones en el microscopio la lógica asombrosa de *Extraño como una planta*, su elusividad se debe a “la movilidad de la mente”.



Paul Klee. *Extraño como una planta*. 1929. Dibujo a pincel en pintura basada en el agua sobre acuarela, sobre papel montado en cartón. 33,1 x 25,6 cm. Kunstmuseum, Berna.

#### LA NATURALEZA EN LA PINTURA DE VANGUARDIA: KLEE FRENTE A NOLDE, MARC, KANDINSKY, MAX ERNST, MASSON Y MIRÓ

La mayor parte de la pintura de vanguardia del siglo XX dio la espalda al mundo de la naturaleza, tan encantadoramente pintado por los impresionistas, para centrarse en el mundo urbano, en la psique o en el mundo de la pura forma. Sólo en los países germánicos persistió el interés por la naturaleza entre los maestros de las primeras décadas del XX, como fue el caso de Emil Nolde o Franz Marc. Acudieron a la naturaleza en reacción contra los aspectos más inhumanos de la urbe moderna, con su creciente materialismo y mecanización.



Emil Nolde. *Grandes girasoles*. 1940. Óleo.  
76 x 95 cm. Paradero desconocido.



Paul Klee. *Floraciones en cruz y en espiral*. 1925. Acuarela sobre papel.  
25,7 x 32 cm. Paradero desconocido.

Como los grandes pintores y pensadores románticos, con los que tenían tanto en común, estos pintores encontraron en la naturaleza una pureza, una armonía y una libertad instintiva que consideraban que era el dominio apropiado para el hombre, un dominio del que el hombre se había apartado progresivamente por los avances fríos e impersonales de la industrialización moderna. Un arte basado en la naturaleza se convirtió en un medio de redescubrir el espíritu del hombre y de restablecer un vínculo perdido del hombre con la fuerza creativa original. Nolde y Marc recurrieron a la naturaleza en un intento de acabar con la condición de bancarrota espiritual del hombre moderno. Klee, por el contrario estaba interesado en la naturaleza por sí misma. Así, Nolde, como Klee, tuvo un gran apego por las flores y los pájaros, temas de muchas de sus pinturas y acuarelas. Pero una comparación de sus pájaros y flores con los de Klee inmediatamente revelan las diferencias esenciales entre ambos. Las flores de Nolde, que abiertamente declaró su admiración por Van Gogh, le proporcionaron la oportunidad de explorar emociones apasionadas y esencialmente humanas de éxtasis, tormento o desesperanza. Pusieron de manifiesto una relación emotiva en la naturaleza, ajena a la visión más impersonal de Klee. Nolde pintó el *pathos* de las floraciones, mientras Klee pinta el *ethos*. Las flores de Klee son meros ideogramas que nos ponían en la pista de verdades universales.

Uno de los grandes atractivos del arte de Franz Marc es la identificación panteísta con la naturaleza. Su aspiración a penetrar hasta el alma de los animales que pinta y descubrir el lado espiritual interior de la naturaleza se debe a su deseo de recuperar todo ello para el hombre moderno. El mundo animal se le presentaba bello y puro y, con el objeto de conseguir esa belleza y pureza para la sociedad reprimida e inhibida de su época, Marc prestó atención a la naturaleza en sus pinturas. Al menos hasta los últimos años de su vida, Marc encontró en la naturaleza una imagen del Paraíso, la visión de un mundo inmaculado en el que se fundía la criatura con la creación. En las pinturas de Klee, por el contrario, no se siente que el pintor exista fuera de la naturaleza y busque una unión con ella. Las verdades eternas son la preocupación fundamental de su arte. Klee no pinta los placeres perdidos en el Paraíso, sino los misterios de la génesis. La naturaleza para él no es un reino del que el hombre ha sido expulsado, sino un reino al que está ineluctablemente unido.

Tanto en la selección de los temas de la naturaleza como en su tratamiento, Nolde y Marc inevitablemente ponen de manifiesto una relación sensual con el mundo vivo que Klee evita. Al pintar estos temas Nolde y Marc buscan poseerlos y habitarlos para escapar hacia un mundo mejor. Este deseo y nostalgia de la naturaleza explica que

ambos pintores elijan aquellos reinos de la naturaleza en los que la identificación no solo es posible, sino deseable, las creaciones más bellas o más cercanas al hombre. Las pinturas de la naturaleza de Nolde y Marc nos proporcionan una visión de algo a lo que debemos aspirar. Marc las definió como “símbolos que pertenecen a los altares de una futura religión espiritual”. Klee no pretende abrazar la naturaleza en sus pinturas, sino abarcarla. Su arte no revela un deseo de tocar, ser o sentir con lo que pinta. La mirada de Klee carece de deseo. Klee no busca perderse en los temas de sus pintores, sino desaparecer detrás de ellos. Sus obras se presentan como trucos de magia procedentes de una fuente no revelada.

De acuerdo con su aproximación menos antropomórfica a la creación, el dominio natural de Klee es mucho más amplio que el de sus contemporáneos. La visión engloba no solo el ciervo enternecedor y los girasoles tempestuosos, tan queridos por Marc o Nolde, sino también el caracol, la semilla y el cristal. Vistos en sus propios términos, como Klee los ve, la naturaleza invierte tanta energía y arte en la creación de criaturas tan aparentemente insignificantes como en sus creaciones más espectaculares.

Las pinturas de mundos microscópicos se asemejan más a las de Klee. Evocan procesos formativos más que formas terminadas y en ellas Kandinsky comparte con Klee la capacidad de penetrar la “concha exterior” de los objetos de la naturaleza para poner de manifiesto su esencia oculta. Las formas orgánicas de Kandinsky en esas pinturas parece que ponen al desnudo la base protoplasmática de toda la vida y la representan en un estado de fermento perpetuo, de llegar a ser más que siendo. Kandinsky desarrolló en ellas un lenguaje pictórico que recuerdan el constituyente básico de toda la vida orgánica, la célula, junto con la capacidad de crecimiento y cambio que caracterizan los trabajos de la naturaleza en todas sus fases. En esas incursiones en el mundo de la naturaleza microscópica el interés y las imágenes de Kandinsky se asemejan a las de Klee como *ab ovo* o *Extraña cosa semejante a un planta*. Pero aquí termina la relación de Kandinsky con Klee. Mientras las formas celulares de Kandinsky evocan vívidamente las fuerzas formativas y los procesos del mundo vivo, Klee y sólo Klee nos introduce en la miríada de seres que la naturaleza ha creado a partir de esas formas celulares.

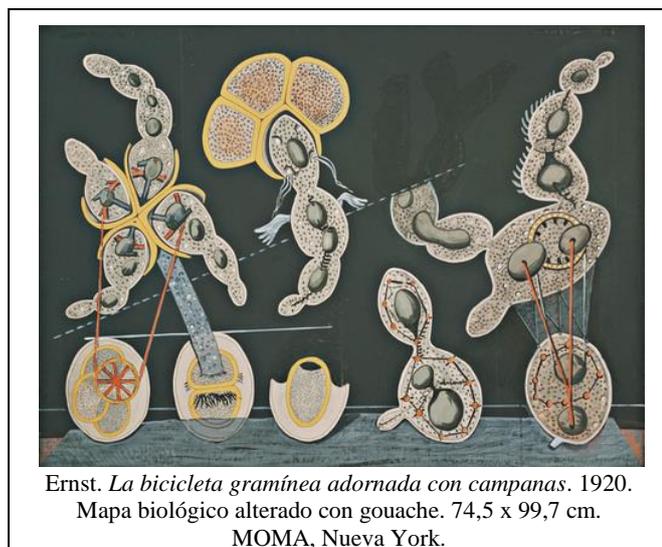
Los surrealistas después de Kandinsky también recurrieron a las formas protoplásmicas. Aunque Klee nunca fue un miembro oficial de este grupo, la importancia que atribuyó a la creación inconsciente y la riqueza de imágenes que él descubrió en las grietas de la naturaleza tienen paralelismos con el arte de algunos surrealistas, especialmente Max Ernst, Miró y Masson. Además, se sabe que Klee impresionó a los tres. En el caso de Ernst, cuyo arte constituye probablemente el paralelismo más interesante con el de Klee, la influencia de éste puede remontarse al encuentro que tuvieron ambos en Munich en 1919. En los tres años siguientes Masson se familiarizó con la obra de Klee y fue el propio Masson quien introdujo a Miró en la obra de Klee. Ambos, pues, fueron influenciados por Klee. Pero las diferencias entre la obra de Klee y la de los surrealistas mencionados son más notables que las semejanzas. Para los estándares de Klee, incluso el surrealista más inclinado hacia las formas protoplásmicas parece esencialmente desinteresado por la naturaleza.

En efecto, una de las innovaciones estilísticas del surrealismo fue un regreso a las imágenes biomórficas, esto es, las derivadas de las formas y procesos de la vida orgánica, probablemente como reacción contra el geometrismo, modo de expresión del cubismo. Pero la finalidad, el propósito de esta atención dedicada al mundo biomórfico era bien distinto en los surrealistas al de Klee. Para un surrealista el mundo oculto de la naturaleza microscópica proporcionaba un verdadero repertorio de imágenes sugerentes que, cuando extraídas de su contexto y magnificadas por el arte, tenían un efecto

desorientador sobre el ojo y la mente y llevarían al hombre a un contacto estrecho con sus propios procesos primarios, ya sean físicos o emotivos. En un esfuerzo por despertar el contacto del hombre con estos procesos, estos pintores a menudo descubrían en el repertorio de formas primordiales de la naturaleza una “oscura correspondencia con el estado interior del hombre”. Lo fantástico, lo irracional, lo amorfo y lo ambiguo en las imágenes de la naturaleza fue considerado una reflexión visible del inconsciente humano, de las profundidades inexploradas de los pensamientos y sentimientos humanos. De nuevo, el contraste con Klee es grande. Mientras los surrealistas saquearon la naturaleza en búsqueda de formas e imágenes que reflejaran sus propias emociones y experiencias irracionales, Klee acudió a la naturaleza no para iluminar su propia sinrazón interior, sino la suprema razón de la naturaleza misma.

Inevitablemente la diferente finalidad del empleo de imágenes de la naturaleza entre Klee y los surrealistas se refleja en la elección de imágenes. Al contrario de Klee, que mostró un interés enciclopédico en el mundo vivo, los surrealistas mostraron una obsesión con ciertas formas o seres favoritos, que adquirieron para ellos un significado puramente privado. Así, el propio Max Ernst ha reconocido que el pájaro ubicuo que forma uno de los leitmotifs de su arte tiene su origen en su propia vida y se convirtió en un *alter ego* suyo, una imagen distinta del propio Max Ernst. Lo mismo ocurre con la preocupación obsesiva de Miró y Masson con los pájaros, peces e insectos. Ninguno de los dos pretende decir algo sobre estas criaturas y su lugar en el mundo. Las utilizan como sustitutos del hombre mismo o al menos de sus propios estados internos. Esas criaturas adoptan asociaciones con funciones y orígenes biológicos del hombre, con la violencia, la sexualidad o la vida mental preconsciente. Un dibujo de Masson como *Nacimiento de los pájaros* (p. 177) es menos una imagen de la evolución de las aves que un registro sismográfico del fermento interior humano y del caos embrionario de la propia mente del artista. Tanto en el caso de Ernst como en el de Masson la naturaleza sirve como medio de abrir las compuertas de la mente humana y de liberarla del pensamiento racional. Aunque Klee pudo haber sido arrastrado por la naturaleza como un medio de liberarse de algunos aspectos inhibitorios de la vida en torno suyo, una vez arrastrado parece que decidió confrontar y explorar este nuevo mundo no por la luz que puede derramar sobre la propia condición humana, sino por la que pueda reflejar de la propia naturaleza.

Quizás bajo la inspiración de Klee, Ernst a principios de los años veinte investigó los recovecos de la naturaleza microscópica y creó con ellas una serie de *collages* en los que fragmentos aislados de mapas biológicos y diagramas son recolocados de una forma desconcertantemente evocadora del mundo de la vida microscópica. Estas obras pueden considerarse las contrapartidas de las imágenes embrionarias de Klee de fines de la década 1910-1920 de obras como *ab ovo* y *10*. Un ejemplo es la obra de Ernst *La bicicleta gramínea adornada con campanas*, basada en una ilustración de células equinodermas,



Ernst. *La bicicleta gramínea adornada con campanas*. 1920.  
Mapa biológico alterado con gouache. 74,5 x 99,7 cm.  
MOMA, Nueva York.

transplantadas aquí desde su contorno factual en un diagrama biológico y metaforseadas y convertidas en un mecanismo que evoca la forma de una bicicleta de múltiples ruedas.

En otro *collage* de este período, *Aquí todo está todavía flotando*, Ernst convierte los esqueletos diminutos de un insecto y un pez en un barco acorazado y en un zepelín flotando en un reino indeterminado entre el mar y el cielo. En un tercer *collage* de esos años, *El gusano de arena que vuelve a anudarse sus sandalias*, Ernst transforma una serie de ilustraciones de sombreros de moda infantiles en el espectro de un gusano de arena avanzando lentamente por la playa.



Max Ernst. *Aquí todo está todavía flotando*. 1920. Papel impreso recortado y empastado y lápiz sobre papel impreso, todo sobre cartón. 16,5 x 21 cm. MOMA, Nueva York.

En todos estos ejemplos la línea divisoria entre el mundo orgánico y el inorgánico es sutilmente borrada por un proceso ingenioso de asociación libre sobre una forma dada, en la que el artista pone de manifiesto analogías con otras formas muy diferentes. Klee también puso de manifiesto lazos ocultos entre facetas muy diversas de la creación. Pero las diferencias entre él y Ernst son mucho mayores que las semejanzas. Cuando Klee traza estas comparaciones busca instruir e iluminar los caminos de la naturaleza, su vocabulario formal o su estrategia creativa, pues las comparaciones de Klee están fundadas en una comprensión de lo que es realmente comparable en la naturaleza misma más que en lo que el pintor ha decidido que metafóricamente es comparable. En el caso de Ernst, el atractivo de esas imágenes radica precisamente en su carencia de lógica, en lo absurdo, en su capacidad para perturbar y desorientar la mente y evocar el reino de los sueños y de las imágenes de los sueños. Ernst mismo admitió que la atracción por esas imágenes radica en que revelaban las alucinaciones y los deseos secretos visibles en su interior. En ello difería fundamentalmente de Klee. Ernst acudía a la naturaleza en busca del hombre. Klee solamente buscaba la propia naturaleza. También se vale de ellos para explorar la maternidad y aquí la bestialidad se torna pura caridad.

