

PIERRE BOULEZ

EL PAÍS FÉRTIL

PAUL KLEE

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Le pays fertile*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1989 by Éditions Gallimard
© de la traducción, 2024 by José María Sánchez-Verdú
© de esta edición, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Auserwählte Stätte* ('Lugar escogido'; 1927),
de Paul Klee

ISBN: 978-84-19958-28-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 17 113-2024

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2024*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

EL PAÍS FÉRTIL

9

ANEXO

63

Pinto un paisaje un poco como la visión que se tiene desde lo alto de las montañas del Valle de los Reyes hacia la tierra fértil. La polifonía entre el fondo y la atmósfera se mantiene lo más tenue posible.

PAUL KLEE

Carta a Lily Klee, 17 de abril de 1929

Tuve ocasión de contemplar por primera vez algunos cuadros de Klee en una exposición comisariada por Christian Zervos en el palacio papal entre julio y agosto de 1947, con ocasión del primer festival de Aviñón. En esa época, Klee era para mí apenas un nombre, y recuerdo que sus cuadros estaban expuestos en un rincón de la sala junto a otras obras de gran formato que atraían la mirada de inmediato. Sin embargo, fueron sus cuadros los que más me atraieron, me causaron una duradera impresión y despertaron mi deseo de conocerlos mejor.

A menudo el primer contacto con Klee no entusiasma. Parece realmente un arte demasiado refinado y rebuscado. Sólo tras esta primera impresión comienza a nacer una fuerza que obliga a reflexionar con más profundidad. No existe en Klee ninguna violencia ni agresividad: la obra persuade por sí misma y la persuasión perdura. Algunos cuadros de Klee pueden leerse al menos en dos planos. La mirada se desplaza hacia delante y hacia dentro, pasa de un plano a otro, observa las coincidencias y las divergencias. Nos sumimos en la más perfecta contemplación inmóvil. Pocas obras hay tan cercanas a la polifonía.

Más tarde, hace ya unos treinta años, Stockhausen me regaló *Das bildnerische Denken* [‘El pensamiento artístico’], libro que recoge las lecciones de Paul Klee en la Bauhaus, y recuerdo que me dijo: «Ya verá, Klee es el mejor profesor de composición». En su momento, pensé que el entusiasmo era excesivo, pues creía haber adquirido suficiente conocimiento sobre composición y había escrito ya, entre

otras cosas, *Le marteau sans maître* [‘El martillo sin dueño’]. Pero como en aquel momento no leía alemán estudié los ejemplos y traté de reconstruir su lógica por mí mismo, algo que no siempre resultó sencillo. Sin embargo, cuanto más me esforzaba por profundizar en el libro, más advertía que Stockhausen tenía toda la razón. Pocos o ninguno de los ejemplos que analicé tenían relación con la música; sin embargo, todos tenían aplicaciones prácticas para mi propio trabajo. Desde entonces, mi afición por Klee ha ido en aumento: es insólito que un genio creador se exprese con tanta claridad sobre su proceso creativo. Y no me refiero sólo a los pintores. Cézanne, por ejemplo, es un artista que sigue siendo un misterio: son pocas las cartas en las que habla sobre sus cuadros, y cuando lo hace utiliza un vocabulario propio, muy singular y no demasiado elocuente. La gran ventaja de Klee es que no trata de explicarse: dice cómo ha hecho algo y por qué lo ha hecho; no se confiesa, ni revela el «misterio» de lo que hace. Va más allá de una declaración o de una serie de declaraciones sobre sí mismo. Nunca habla de él, sino que estudia en nuestra presencia y nos ayuda a estudiar con él. Es el más inteligente, el más fecundo y el más creativo de los maestros.

Descubrí las obras pedagógicas de Klee en un momento ya avanzado de mi propia trayectoria. Este descubrimiento me dio confianza en mis propias ideas, porque las simbolizaba de manera aguda y visual.

¿Qué fue lo que hallé en *Das bildnerische Denken* que pueda seducir de este modo a un músico y animarlo, después, a entender de otro modo el fenómeno de la composición?

La pregunta remite al problema del lenguaje. Al implicarnos en una técnica y en su lenguaje nos comportamos como especialistas, y tal vez seamos incapaces de compren-

der los esquemas más generales o, en caso de lograrlo, sólo los comprendemos en términos muy específicos. Un músico que trate de ofrecer una explicación la dará en términos musicales, y ésta escapará al interlocutor que no esté familiarizado con ese lenguaje. Todo vocabulario técnico puede producir este tipo de brecha, esta incompreensión que experimentamos diariamente.

Nada de esto sucede con Klee, pues no hace uso de un vocabulario especializado, sino totalmente común: emplea ejemplos tan generales y de tal simplicidad que de ellos es posible extraer una lección aplicable a cualquier otra técnica.

Dicho de otro modo, Klee sintetiza de tal modo los elementos de la imaginación que nos enseña dos cosas:

1. A reducir los elementos de los que disponemos en cualquier lenguaje a su principio mismo, es decir, y esto es fundamental, a comenzar comprendiendo el principio de cualquier lenguaje, con independencia de su dificultad, y a ser capaces de reducirlo a principios extremadamente simples.

2. Al mismo tiempo también nos enseña el poder de la deducción: a extraer de un único asunto múltiples consecuencias que se ramifican. Resulta del todo insuficiente contentarse con una única solución, es necesario obtener una cascada, un árbol de consecuencias. Y esto nos lo demuestra de manera inequívoca.

Klee no se definió de buen principio como pintor. Sabemos que se debatió entre la música, la literatura y la pintura. En algunos momentos incluso pensó en dedicarse a la escultura: «Tan pronto me veía capaz de dibujar como me creía incapaz de hacer nada. A lo largo del tercer invierno llegué incluso a estar seguro de que jamás sería pintor. Soñaba con la escultura y comencé a hacer grabados. Sólo la música no me ha suscitado nunca este tipo de dudas».

Klee no es el único creador que ha sufrido este tipo de incertidumbre. Sin duda, hay algo en el ser humano que lo hace dubitativo. Y, así, quien al comienzo quería ser músico termina eligiendo la literatura. Ciertos artistas—ya sean pintores, escritores o músicos—se encuentran a sí mismos muy tarde. Algunos saben desde jóvenes a qué quieren dedicarse, otros sólo producen sus primeras obras en la madurez y trabajan hasta edad avanzada. Sin embargo, la longevidad de una carrera no depende en absoluto del momento en que se emprende.

Existen talentos que se manifiestan rápidamente, personalidades que se revelan muy pronto, pero otras que no. Por ejemplo, Debussy no supo hasta muy tarde que quería ser músico, y sólo escribió sus primeras obras personales al cumplir los veintiocho o treinta años. Ravel, por el contrario, fue Ravel desde los veintiún años, encontró muy pronto su estilo.

¿Y Klee? Nació en Berna en 1879, y en aquella época la ciudad no era una ciudad especialmente internacional. La cultura musical que pudo conocer era la de una ciudad de provincias (como había nacido en una familia de músicos tomó lecciones de violín desde los siete años, y a los once ingresó como suplente en la orquesta municipal de Berna). Klee tenía casi veinte años cuando marchó a Múnich, donde la vida musical sí era rica y variada, y allí comenzó sus estudios de pintura. En 1901 dijo «definitivamente adiós a la literatura y a la música».

En 1902 regresó a Berna, donde volvió a tocar como primer violín en la orquesta municipal y fue de gira con ésta, aunque sospecho que en la formación original de esta orquesta jamás habría podido tocar Wagner. En las pequeñas ciudades alemanas o de la Suiza germánica la plantilla era necesariamente reducida. El panorama musical que la ciu-

dad podía ofrecer era muy limitado y el repertorio nuevo no resultaba accesible. Las representaciones de ópera a las que Klee pudo asistir en aquella época sin duda tenían cierta calidad, pero poco más. A pesar de todo su genio, Klee no pudo descubrir las obras que nunca se estrenaron y debió construir su universo sonoro con la música que se le ofrecía. Si únicamente hubiera conocido la orquesta de Berna su entorno sinfónico habría sido muy limitado, pero cada vez que tenía ocasión trataba de satisfacer su curiosidad y conocer un repertorio más contemporáneo. Fue así como aprovechó uno de los viajes de la orquesta para llegar a Zúrich, donde escuchó a Richard Strauss dirigir una de sus obras. Había descubierto a Strauss durante sus años de estudiante en Múnich, donde «había escuchado un gran número de óperas y conciertos, cantantes y directores de orquesta», tal como señala su biógrafo, Will Grohmann. El *Diario* de Klee ilustra perfectamente cuáles eran sus intereses en este ámbito. Durante un viaje que hizo a Italia mostró tanto interés por los conciertos y las representaciones de ópera como por las visitas a los museos.

En 1906, se instaló en Múnich tras su boda con una pianista a la que había conocido en su primera estancia en la capital bávara. Con su esposa y con sus amigos tocará música, hábito que conservará durante toda su vida. Más tarde, en Weimar, mientras enseñó en la Bauhaus, tocaba una vez a la semana en un cuarteto. Incluso aprendió a «descifrar las partituras de viola con el fin de cambiar de instrumento dentro del cuarteto».

En la *Hausmusik* (la música que se interpreta en el entorno doméstico), los ejecutantes son aficionados que suelen interpretar un repertorio sencillo. Es decir, que la elección no se dirigiría inicialmente a Brahms, cuya música de cámara exige un elevado nivel instrumental, sino más bien

a Haydn o Mozart. A pesar de la delicadeza que exige la interpretación de Mozart, resulta más abordable desde el punto de vista técnico. Esta elección se basa en un fenómeno cultural: Einstein o Heisenberg también sintieron predilección por Mozart y la música de cámara.

No olvidemos que en esa época, cuando aún no existían los sistemas de reproducción musical de los que disponemos actualmente, la única posibilidad de conocer bien la música era tocarla en casa. A fin de cuentas, era preferible tocar las sinfonías de Brahms en sus reducciones para piano a cuatro manos que no conocerlas en absoluto.

En eso quedaba la evolución musical del aficionado medio, y es probable que, por ejemplo, le parecieran insopportables las obras de Richard Strauss. Pero Klee era tan inteligente e imaginativo que supo percibir inmediatamente qué era importante y novedoso. De hecho, sería un grave error pensar que a Klee sólo le gustaba Mozart o Bach. Desde 1909, consideraba que *Pelléas et Mélisande* era «la ópera más bella tras la muerte de Wagner». En 1913, tras escuchar *Pierrot lunaire*, anotó en su *Diario*: «Muere, pequeño burgués. Ha llegado tu hora». Poco puede añadirse...

Sin embargo, Klee prefería seguir tocando a los clásicos y se contentaba con escuchar a los modernos en concierto. Will Grohmann, con quien debió de mantener más de una conversación sobre este tema, señaló que Klee sólo tocaba al violín compositores del pasado, pues «su respeto a la forma se correspondía con el cariz de su intelecto, lo iluminaba en el laberinto de sus investigaciones particulares». Él mismo afirmaba que «un quinteto del *Don Giovanni* nos resulta más próximo que el movimiento épico de *Tristán*. Mozart y Bach son más modernos que el siglo XIX», dejando muy claro que lo que no soportaba era el Romanticismo.

En la Bauhaus, fundada poco después de la Primera Guerra Mundial, Klee pudo presenciar numerosos acontecimientos musicales. Oskar Schlemmer compuso unos ballets para los que Klee creó la coreografía y la escenografía.

Los conciertos eran frecuentes y de buena calidad. Hindemith solía frecuentar la Bauhaus, se tocaba la música de Stravinski, y Klee tuvo ocasión de conocerlo. Consideraba a Ravel ocasionalmente grosero, y pensaba que Kodály escribía música de género; apreciaba a Hindemith y a Stravinski, quienes, uno desde Alemania y el otro desde Francia, simbolizaban justamente el rechazo al Romanticismo.

También conviene tener en cuenta las relaciones entre la Bauhaus y la Escuela de Viena. Se sabe que Gropius pretendía invitar a Schönberg a dar clases, pues quería incluir la música más osada. Esta tendencia ya existía desde hacía bastante tiempo. En el primer número de *Der Blaue Reiter*, las piezas de cada uno de los compositores—Schönberg, Webern y Berg—representaban a la Escuela de Viena. Además, existía una estrecha conexión entre Schönberg y Kandinski, quienes se habían conocido antes de la guerra y mantenían correspondencia desde entonces.

Aunque la comparación de diferentes medios de expresión resulte artificial, a menudo se ha caído en la tentación de hacerla—especialmente entre pintura y música, dos universos que no obedecen a la misma ley—y se ha dicho que Debussy era *impresionista* con un retraso de veinte o treinta años respecto a los pintores. De hecho, es todo un tópico proclamar que los músicos siempre llegan tarde: Watteau y Mozart, por ejemplo. Pero, de acuerdo con su biógrafo, Will Grohmann, Klee no era de esta opinión.

Si bien puede existir algún tipo de reciprocidad, o de

influencia, entre ambos mundos, a menudo no suele darse en el mismo nivel. Las obras de Wagner inspiraron, a su pesar, la peor de las pinturas posibles. No me refiero a las realizaciones escénicas de los primeros años de Bayreuth, que no pueden entenderse como modelo de transcripción pictórica ya que obedecen a las continuas exigencias de la representación, a la técnica teatral de la época. Por lo visto, Wagner nunca quedó satisfecho con los decorados que tanto limitaban los movimientos de los cantantes: a él, que había inventado la orquesta invisible, se le reprochaba no haber imaginado una escena invisible... Pero como decía no me refiero a los decorados, sino a toda esa pintura inspirada por el *Anillo*, la mitología nórdica, la muerte de Sigfrido, las hijas del Rin, etcétera: se trata de obras mediocres y vacías en las que sólo reconocemos la huella de una dramaturgia pasada de moda.

Antes del impresionismo, Courbet poseía una visión mucho más moderna y poderosa que todos los pintores que intentaron «hacer visible» la concepción de Wagner.

También es posible establecer correspondencias entre literatura y música. Wagner y Balzac pueden considerarse figuras muy próximas. Para mí, el Wagner más interesante no es ése al que podría calificarse de *gótico*, que se encuentra bastante por detrás de la literatura de la época: mientras componía el *Anillo*, Baudelaire escribía *Las flores del mal*; cuando trabajaba en *Parsifal*, Rimbaud acababa de terminar su obra poética; todavía durante la composición de *La prohibición de amar*, en 1837 Büchner escribió *Woyzeck*. A pesar de la fuerza de su dramaturgia, las fuentes de su teatro no pertenecen a la literatura de su tiempo, orientada hacia horizontes completamente diferentes. Wagner se mantuvo fiel a la inspiración de otra época. Por el contrario, su pensamiento musical—que se proyectaba radi-

calmente hacia el futuro—ejerció una fuerte influencia en el curso posterior de la historia. Para cuando Wagner falleció, en 1883, todas las artes habían abandonado para siempre las costas lejanas del primer Romanticismo.

La forma de desarrollar temas y motivos en Berg o Mahler indica una preferencia por la narración, la historia, el drama que se cuenta, fenómeno más bien desconocido en la música puramente sinfónica, cuyo marco de acción es más limitado y restrictivo. Tanto Mahler como Berg hicieron estallar por los aires esta estructura formal para obtener una narración mucho más libre que es posible comparar con la técnica de Proust o Joyce.

Wozzeck, por ejemplo, está compuesta por quince escenas, cada una de las cuales gira en torno a un fenómeno específico: forma sonata, forma rondó, o bien invención sobre una nota o invención sobre un acorde. De forma similar, cada capítulo del *Ulises* gira en torno a una idea, exalta una forma de lenguaje, está construido en su totalidad a partir de una sola técnica. Es importante señalar que ambos inventores, ambos creadores, estuvieron próximos pese a no conocer sus respectivas obras: el gusto musical de Joyce se limitaba a la canción irlandesa y al *bel canto*; y, a juzgar por su correspondencia, Berg no parece haber tenido el menor conocimiento del *Ulises*. Estas dos vidas, estrictamente paralelas en el tiempo, pertenecieron a dos hombres que no tuvieron ningún contacto directo.

Uno podría sentirse tentado a afirmar que, en la evolución de los diversos medios de expresión, existen soluciones ineludibles dictadas y predeterminadas por la historia: ósmosis más o menos conscientes que dotan de un común perfil a cada época gracias a la profunda coincidencia de los medios empleados en diferentes dominios. Sin necesidad de realizar una constatación sistemática, que quizá ni

siquiera sea posible, la coincidencia está ahí, en ocasiones difusa, en otras, sorprendentemente exacta.

Las correspondencias entre pintores y músicos parecen especialmente evidentes en el siglo xx.

El paralelismo entre Stravinski y Picasso es un buen ejemplo de ello. Aunque sólo trabajaron juntos de manera ocasional, todo el mundo considera *Pulcinella* como una colaboración teatral ejemplar, del mismo modo que la portada de la partitura de *Ragtime* se convirtió en un modelo de perfecta simbiosis. Puede afirmarse que sus nombres aparecen indisolublemente ligados al recuerdo vivo y potente dejado por los Ballets Rusos. Ocurre así en muchos de los populares ballets de Stravinski. *Renard*, *La consagración de la primavera*, *Fuegos artificiales*, *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *El canto del ruiseñor* o *Las bodas* fueron ballets compuestos en colaboración con otros pintores: Lariónov, Roerich, Balla, Golovin, Benois, Matisse o Goncharova. Sin embargo, no puede negarse una profunda afinidad entre las trayectorias de Stravinski y Picasso en aquel momento. La misma actitud y el mismo punto de vista pueden observarse en *La consagración de la primavera* y en *Las señoritas de Aviñón*. Más tarde, el mismo neoclasicismo que *Pulcinella* había inaugurado se hace evidente en sendos autores. Más adelante aún, puede observarse en ambos un juego parecido con los modelos *derivados* de la historia de la música y de la pintura. La derivación de Picasso, a partir de Delacroix, puede compararse con la manera en que Stravinski partió de *Don Giovanni* al componer *El progreso del libertino* (fig. 3).

Si bien resulta sencillo comprender, al menos superficialmente, la proximidad entre Stravinski y Picasso, o constatar la similitud entre las trayectorias de Kandinski y Schönberg—quienes sí estaban al corriente de sus respecti-

vas evoluciones—, las afinidades entre Webern y Mondrian son mucho más sorprendentes. Ambos vivían en mundos completamente diferentes y es casi seguro que no se conocían. Parece que los gustos pictóricos de Webern eran muy limitados, reducidos a una producción muy convencional y provinciana. Es improbable que jamás llegara a contemplar algún cuadro de Mondrian, pero ¿habría leído su nombre en alguna revista? Lo desconocemos. En cuanto a Mondrian, por lo que sabemos su gusto musical se limitaba a las orquestas de jazz de los locales nocturnos donde iba a bailar en ocasiones. Estos dos individuos experimentaron un proceso similar en paralelo, de lo figurativo a lo abstracto, a través de una disciplina cada vez más rigurosa y austera en la que la geometría reducía al mínimo los elementos de la invención. Sin haberse conocido nunca, sin haberse influenciado de manera directa, sus obras vibraron por *simpatía*. Y, tras seguir un camino idéntico, al final de sus vidas ambos empezaron a mostrar más imaginación y vitalidad, aunque permaneciendo dentro de un marco deliberadamente limitado.

¿Y qué podemos decir de Klee? Lo cierto es que jamás mostró una predilección particular por los compositores de su tiempo. Sabemos que estaba atento a los estrenos, pero que no mantuvo contacto personal con ningún compositor. De hecho, siempre volvía a Bach y Mozart: sus años de formación determinaron cierto perfil al que se mantuvo fiel. La música era para él una referencia anclada en sus emociones, reflexiones y experiencias de juventud. Había elegido hacerse pintor, se había desarrollado en la pintura y no en la música. Sin embargo, de su contacto con la música supo sacar conclusiones muy enriquecedoras, si bien en su mayor parte eran irrealizables. Klee no tenía una concepción servil, epigonal, de Bach y Mozart, sino que anali-

zó sus métodos, su pensamiento y sus formas de escritura (fig. 2), de ahí esa especie de transubstanciación que constituye la originalidad de toda su trayectoria y le confiere su extraña validez.

Ni siquiera Kandinski, muy próximo al universo de Schönberg, mantuvo un vínculo tan profundo y necesario con el pensamiento musical.

Tratar de imaginar las conclusiones a las que habría llegado Klee en caso de haber escuchado con tanta atención *La consagración de la primavera* como los cuartetos de Mozart es un ejercicio bastante inútil. ¿Por qué reprocharle que lo marcara la educación musical de su juventud? Podemos permanecer alerta, con la mente atenta para seguir muy de cerca la evolución de nuestro tiempo, pero difícilmente podemos olvidar los años y las circunstancias que lo definieron, que nos definieron.

Además, en el caso de Klee, se trataba de una reacción generalizada, común a la generación de la década de 1920, tanto en Alemania como en Francia. Se había rechazado el Romanticismo. Se habían descubierto óperas de Mozart olvidadas hasta entonces, como *Così fan tutte*. Las obras de Stravinski, de Hindemith o incluso de Schönberg, se habían escrito con espíritu neoclásico. Klee no hizo sino unirse a su tiempo: por muy original que sea un artista, necesariamente forma parte de una época, es uno de sus integrantes. Se había producido cierto hartazgo de las grandes masas orquestales, los derroches de una subjetividad forzada, los oscilogramas psicológicos e incluso psicopáticos; preocupaba mucho más conseguir una elaboración formal desvinculada de las debilidades sentimentales, se buscaba cierta objetividad en la expresión, que se quería perfecta. Klee no se sustrajo a esta tendencia global.

No obstante, su espíritu fue siempre totalmente inde-

pendiente y su inquebrantable sentido del humor lo preservó de los excesos. A pesar de que no parece posible establecer un paralelismo entre su trayectoria y la de ningún músico concreto entre sus contemporáneos, sí es posible señalar que lo burlesco de algunos de sus dibujos evoca algunas obras de Stravinski.

Por ejemplo, *Der Orden vom hohen C* ('El orden del Do agudo', fig. 4) puede equipararse a la *Segunda pieza para cuarteto de cuerda* de Stravinski, datada entre 1913 y 1914 (fig. 5). El lado humorístico, manierista, de este Klee me parece muy próximo a las obras que Stravinski compuso en un período ligeramente anterior, el período ruso, con características similares, como *Pribaoutki*, *Berceuses du chat*, etcétera. Ambos tipos de obras manifiestan una inspiración y realización afines.

Sin embargo, si se aborda el período marcado por su docencia en la Bauhaus—la etapa de las formas más geométricas, la división del espacio y los cuadros cuyas superficies están salpicadas de pequeños puntos—parece imponerse la equiparación con el Webern de los *Drei Volkstexte* ['Tres textos populares'], opus 15, 16 y 17, obras un poco anteriores (fig. 6). Justo antes, Webern había adoptado la serie de doce sonidos; era el momento de un estilo libre pero ya muy controlado.

Cuando Klee daba relieve a las superficies con puntitos de distinta densidad, produciendo así diversas texturas, Webern hacía lo mismo en música: para lograr que una nota completase una duración determinada decidió no mantenerla, sino hacerla aparecer en forma de notas *staccato* más o menos próximas, es decir, más o menos rápidas, más o menos lentas.

Desde universos totalmente diferentes, uno espacial y otro temporal, los dos adoptaron el recurso de los peque-

ños impulsos: impulsos de color en la pintura, rítmicos en la música (fig. 7).

La gran diversidad de la obra de Klee da pie a otras comparaciones. No existe una correspondencia entre él y ningún músico tan unívoca y evidente como entre Mondrian y Webern, Léger y Milhaud o Picasso y Stravinski, cuyas trayectorias convergen.

En sus lecciones en la Bauhaus no aparecen referencias a músicos contemporáneos cuya obra Klee hubiera tenido ocasión de escuchar. De hecho, sólo aparece un ejercicio en el que, partiendo de una obra musical determinada, Klee pretendía «dar forma plástica a una construcción temática musical que comporta una o más voces». Para ello, eligió «dos compases de un movimiento a tres voces de Bach». Como hemos visto, esta elección no implica en absoluto una falta de interés por la música de su tiempo. La explicación más plausible es que no se considerase autorizado para ocuparse de un tema en el que no se sintiese competente, mientras que la música de Bach le resultaba familiar, comprendía la estructura de las frases, conocía la naturaleza de la forma, los mecanismos de desarrollo, y podía atreverse con la transcripción gráfica valiéndose de todos los recursos de su imaginación.

También conviene señalar que, en sus escritos teóricos, los ejemplos tomados de la música, al menos de forma explícita, son mucho menos numerosos que las deducciones a partir de la observación de la naturaleza o las especulaciones sobre aritmética o geometría. Sin embargo, estas últimas, especialmente las relaciones aritméticas que concierne al ritmo y la división del espacio, están muy cerca de la definición de ritmo en música y de las divisiones métricas.

Cuando Klee hablaba de ritmo a sus alumnos jamás empleaba este concepto de forma vaga, sino que apelaba a él

en relación con estructuras bien definidas. En sus clases, al igual que en los títulos de sus cuadros, recurrió al vocabulario musical en más de una ocasión. Además del *ritmo*, los términos que aparecen más a menudo como correspondencias son: *polifonía*, *armonía*, *sonoridad* (*Klang*), *intensidad*, *dinámica* y *variaciones*. Klee los emplea siempre en su sentido exacto, y cuando se sirve de palabras como *contrapunto*, *fuga* o *síncopa* sabe muy bien qué significan. Su interpretación de Bach le había dado un conocimiento real.

A otros pintores les ha seducido este tipo de *traducción* gráfica de la música: recuerdo haber visto algunos dibujos de Matisse inspirados en el «Scherzo» de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

Pero, en el caso de Klee, ¿se trataba de obtener una simple *traducción*? En absoluto, es más bien una tentativa de aplicar la riqueza de la música a otro modo de expresión, de estudiar y de trasladar sus estructuras (fig. 8). Klee se explica muy claramente en relación con la polifonía (palabra que aparece en varios de sus títulos: *Blanco encajado polifónicamente*, *Polifonía con tres sujetos*, *Grupo dinámicamente polifónico*, *Polifonía*, etcétera):

No cabe duda de que la polifonía existe en el ámbito de la música. El intento de trasladar este concepto al ámbito plástico no tiene nada de extraordinario en sí mismo. Pero recurrir a los hallazgos que la música ha permitido realizar de una manera particular en ciertas obras maestras polifónicas, penetrar profundamente en esta esfera de naturaleza cósmica para obtener una visión nueva del arte y continuar el desarrollo de estas nuevas adquisiciones en el ámbito de la representación plástica, eso es mucho mejor. Pues la simultaneidad de varios temas independientes constituye una realidad que no sólo existe en la música—al igual que los aspectos típicos de una realidad no sólo son válidos en

una única ocasión—, sino que encuentra su fundamento y sus raíces en cualquier fenómeno, por doquier.

Como se ve, Klee no se empeña en absoluto en establecer un estricto paralelismo entre el mundo sonoro y el visual que, además, presentaría grandes limitaciones (figs. 9, 10, 11, 12).

Si hay algo que debemos aprender de Klee es que estos dos mundos poseen su propia especificidad, y que la relación entre ambos sólo puede ser estructural. Ninguna transcripción podría ser literal sin arriesgarse a resultar absurda.

Klee es único por su manera de abordar una técnica ajena y obtener de ella un punto de vista original y enriquecedor (fig. 13). Este acercamiento estructural, que podría haber sido tremendamente árido y pedante, resulta inmensamente poético e imaginativo, lleno de humor e ingenio.

Algunos de los cuadros y dibujos de Klee están directamente relacionados con el mundo de la música (fig. 14): instrumentistas, instrumentos, directores de orquesta, cantantes descritos con una especie de humor realista. Sin embargo, no se limita a estas descripciones: inventa *instrumentos*, como el *Instrument für die neue Musik* ('Instrumento para la música contemporánea', fig. 15) o la célebre 'máquina de trinar' en *Die Zwitschermaschine* (fig. 16), que podría haber sido ideada por Kafka... Esta máquina ha llevado incluso a algunos músicos a imaginar cómo sería la música escrita para ella y cómo sonaría. Desde mi punto de vista, la máquina de Klee funciona mejor en silencio porque nos permite imaginar un número de sonidos y de combinaciones extraordinarias cuya transposición a la realidad aniquilaría.