NOTAS SOBRE EL PENSAMIENTO ARTISTICO DE PAUL KLEE

Exactamente el pasado 18 de diciembre se cumplía el centenario del nacimiento de Paul Klee, uno de los más grandes creadores del arte de nuestro siglo. Al coincidir nuestro artículo con una tan importante efeméride, se refuerza la oportunidad, tan claramente actual, de reflexionar en torno a la obra del genial pintor suizo. Sin embargo, en esta evocación hay algo más que una simple y feliz coincidencia cronológica: Klee, espíritu independiente e individualista, de técnica depurada hasta lo maníaco y dotado de una excepcional capacidad para teorizar críticamente sobre los problemas de la creación artística, suele ser una personalidad que encaja mal en los esquemas de las historias del arte. Es lógico porque su talento y originalidad indudables no se apoyan en ninguna tendencia o grupo, a la vez que tampoco da pie a ninguna escuela; él precisamente, que empeñó gran parte de su vida en la tarea académica de enseñar. No es que tampoco lo pretendiera, desde luego; como se deduce de su concepción didáctica desarrollada en la Bauhaus, en la que insiste sobre la inconveniencia de aquellos maestros que, en vez de ayudar a sus alumnos a encontrar su propio camino hacia la creación, tratan de imponerles el suyo. Sin embargo, esta falta de encuadramiento es la que ha retrasado su popularidad y la que le da ese aire misterioso y flotante que nunca se acaba de aclarar en los manuales. Por otra parte, hubo que esperar hasta los años cincuenta para que fuera aireado su nombre en los círculos de la abstracción francesa, y para que, en boca de su portavoz Ragon, sea considerado tan importante como el de Picasso o el de Kandinsky... Pero, al final, con todos los reconocimientos y medallas de la modernidad institucional, siempre esquivo, un poco inalcanzable; en su aristocrática impenetrabilidad, un desafío. Quien se interroga sobre Klee no puede evitar afrontarlo, lo cual significa, más en él que ningún otro, tratar de hacerse con sus razones, conocer su pensamiento artístico.

Un pensamiento artístico que surge orgánicamente de una vida y de una obra. «Un pintor que se dirige al público —afirmaba Matisse—

no para presentarle sus obras, sino para revelarle alguna de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a numerosos peligros.» La justa advertencia de Matisse no compromete, sin embargo, a una personalidad como la de Klee, en la que las ideas nunca se producen al margen o a costa de su práctica artística, sino integradas inseparablemente en un mismo proceso, lo cual no deja de ser excepcional en el arte contemporáneo. En este sentido, la obra escrita de Klee no es accidental o meramente complementaria respecto a su pintura, sino que surge del interior de ella misma, del mismo centro de sus obsesiones y problemas como creador. He aquí el porqué del género que escoge para explicarse: un diario, un diario que cuida y revisa con el mismo mimo y atención que cualquiera de sus cuadros, un diario en el que nunca queda desmentido, y en el que se sigue encontrando al final de su vida como si ésta hubiese fluido de una vez.

En realidad esto es precisamente lo que ocurre:

> La historia de la vida de Paul Klee tiene muy poca importancia en relación con su obra artística, ya que no se distingue por hechos decisivos ni tensiones dramáticas...; su actividad artística y su misma existencia estuvieron preferentemente dedicadas a la reflexión y a la búsqueda. Una existencia, pues, que ha coincidido con el proceso de madurez y de desenvolvimiento interior, escapando a la escueta relación de los hechos históricos. Ya Grohmann —el primero en redactar una biografía calificada y meticulosa de Klee— ha comparado su acontecer al desarrollo de una planta, que crece de año en año sin que su crecimiento se vea marcado por fechas o hechos singulares (Hans Jaffé).

Pero entonces, ¿qué registra el diario de una vida en la que no pasa nada? ¿Se tratará acaso de un diario romántico de esos que hacen épica de la intimidad? Klee, que tuvo desde luego mucho de romántico, tampoco habla especialmente de sí mismo; más aún, según pasa el tiempo, cada vez habla menos de sí mismo por sí mismo, y más de sí mismo como ámbito donde tiene lugar la creación. En una palabra: a Klee no le interesa la vida, ni su vida, sino en la medida de su trascendencia, porque Klee no quiere contarnos cómo vive, sino contarnos y también contarse cómo crea. Por eso tiene razón Felix Klee al advertir en el prólogo de la publicación de los diarios de su padre que quien los lea

> penetrará... en un mundo misterioso y extraño, peculiar y alerta: el del *pintor* Klee; como también tiene razón cuando señala, inmediatamente después, que sin duda las anotaciones de su diario no estaban en principio destinadas a la publicación, sino úni-

camente a la reflexión propia. Mientras vivió mi padre —dice— no permitió a nadie, ni siquiera a mí, una lectura de su más personal confesión.

Se trata, en efecto, de una confesión; de la confesión personal de un creador —*Confesión creadora,* además, va a titular curiosamente a uno de sus escritos publicados—. He aquí la razón de su excepcional interés: el testimonio único de cómo llega a constituirse el lenguaje artístico, el estilo de un artista, justo en el momento histórico en el que todas las convenciones tradicionales de expresión se han desmoronado. Nos encontramos, por consiguiente, con un documento que, puntual y ejemplarmente, nos narra cómo se ha pensado eso que conocemos como arte contemporáneo. En este sentido, no cabe duda que todo el arte contemporáneo pasa por Klee creador, testigo y teórico de la creación.

Pero antes de meternos en los problemas concretos que plantea esta confesión creadora, vamos a decir algo sobre la vida de Paul Klee de la única forma que nos es posible hacerlo, sin desvirtuar su significado: leyendo el único *curriculum* que escribió pocos meses antes de su muerte en función de algo que no consiguió: el *curriculum* que adjuntaba a la solicitud para obtener la ciudadanía suiza. Dice así:

> Nací el 18 de diciembre de 1879 en Münchenbuchsee. Mi padre era maestro de música en el Colegio Cantonal de Maestros de Hofwyl; mi madre era suiza. Cuando empecé a asistir a la escuela en la primavera de 1886, vivíamos en Langasse, en Berna. Cursé los primeros cuatro grados en la escuela primaria de la localidad, después mis padres me matricularon en el Progymnasium municipal. Más adelante ingresé en la Literarschule del Gymnasium, aprobé los exámenes y me gradué en el otoño de 1898, concluyendo así mi educación general.
>
> Aun cuando tenía acceso a todas las carreras, debido a mi certificado de graduación, decidí estudiar pintura y dedicar mi vida al arte a pesar del riesgo que significaba abrazar esta carrera. Con el fin de realizar mi propósito, tuve que salir al extranjero..., debiendo escoger entre París y Alemania. Me sentí más atraído por Alemania, por lo que decidí viajar a ese país.
>
> En esta forma llegué a la capital de Baviera, donde por consejo de la Academia de Arte, asistí a la escuela preparatoria de Knirr. Allí practiqué el dibujo y la pintura y en poco tiempo pude ingresar en la clase de Franz Stuch en la Academia. Después de tres años de estudios en Munich, aumenté mi experiencia viajando durante un año por Italia (principalmente Roma). Decidí establecerme con el fin de evaluar lo que había aprendido para poderlo utilizar en mi desarollo futuro. Para llevar a cabo estas intenciones regresé a Berna, la ciudad de mi juventud; los frutos de mi

estancia allí fueron una serie de grabados realizados entre 1903 y 1906, que entonces llamaron la atención.

Durante los años que pasé en Munich hice muchas amistades, incluyendo la de la mujer que ahora es mi esposa; como su actividad profesional se había desarrollado en Munich, decidí, de acuerdo con lo que me parecía una razón importante, regresar a esa ciudad (otoño de 1906). Paulatinamente me fui haciendo un nombre como artista, y Munich, que en esa época era un centro de arte y de artistas, ofrecía significativas muestras de progreso en este campo. Con excepción de los tres años de servicio militar que pasé en Landshut, Schleissheim y Gersthofen, seguí residiendo en Munich hasta el año de 1920. Sin embargo, no perdí el contacto con Berna, ya que regresaba anualmente al hogar de mis padres a pasar una vacación veraniega de dos o tres meses.

En 1920 fuí nombrado maestro de la facultad de la Bauhaus en Weimar, donde enseñé hasta que esta institución fue trasladada a Dessau en el año de 1926. Finalmente, en 1930, fuí llamado por la Academia Prusiana de Arte de Düsseldorf para hacerme cargo de la clase de pintura. Recibí este nombramiento con beneplácito, ya que permitía limitar mi actividad docente al campo que me era genuinamente propio y en esa forma impartí clases en la Academia de 1931 a 1933.

La tormenta política de Alemania afectó también a las bellas artes, restringiendo no sólo mi libertad de enseñanza, sino también el libre ejercicio de mi talento creador. Como para entonces había logrado alcanzar una reputación internacional como pintor, me sentí suficientemente seguro para renunciar a mi puesto y ganarme la vida con mi trabajo de creación.

La cuestión de dónde fijar mi residencia para iniciar esta nueva fase de mi vida, encontró respuesta por sí misma. Como mis estrechos lazos con Berna no se habían roto nunca, me sentía de nuevo fuertemente atraído al lugar que considero mi verdadero hogar. Aquí he vivido desde entonces, pero mi único deseo es convertirme en ciudadano de esta ciudad.

Berna, 7 de enero de 1940 (firmado), Paul Klee.

Cinco meses después de redactar este *curriculum*, moría Klee en el Sanatorio de Ticino, el 29 de junio de 1940. En esta breve autobiografía se contienen todos los rasgos anecdóticos de interés de la vida de Klee: su formación como pintor en Munich, sus experiencias pedagógicas en la Bauhaus y en la Academia de Düsseldorf, su reencuentro final con la ciudad que le había visto crecer y en la que se acoge para morir. También se nos dan dos notas esenciales de su vocación y talante: su temprana decisión de «dedicar mi vida al arte a pesar del riesgo que significaba esta carrera» y su reacción frente al nazismo en tanto restringía «no sólo mi libertad de enseñanza, sino también el libre ejercicio de mi talento creador». Quizá lo único que falte en esta sucinta relación sean esas dos bajadas

al Sur que suponen, respectivamente, dos iluminaciones decisivas para la configuración de su estilo pictórico: el viaje a Túnez de 1914 y el de Egipto entre finales de 1928 y principios de 1929.

Pero, ¿qué significación artística podemos dar a estas anécdotas? En primer lugar, formarse en Munich significa tomar contacto con el grupo expresionista del *Blaue Reiter*, con algunos de cuyos miembros Klee mantiene una estrecha amistad (Kubin, Kandinsky, Macke y Marc). Munich era, por aquel entonces, uno de los principales centros de vanguardia: concretamente el que abre uno de los primeros caminos a la abstracción; aquel, además, que se caracteriza por lo que tan acertadamente ha definido Robert Rosemblum como «Northern Romantic Tradition». Klee además va a participar en dos de las épocas fundamentales de la Bauhaus, el centro más importante de la modernidad institucional: primero en la Bauhaus de Weimar, desde 1920 hasta 1925; después, en la de Dessau, desde 1926 hasta 1931. Dos épocas con dos orientaciones bien definidas: en Weimar predomina la tendencia expresionista; en Dessau, la tendencia geométrica; en ambas: el esfuerzo común por codificar el nuevo lenguaje artístico que traen las vanguardias. Los años de Düsseldorf no son, por su parte, sino el camino hacia la conquista de su libertad como creador, al margen de cualquier obligación académica. Es ya un pintor famoso al que se le ha dedicado una gran exposición en el Kunstverein y ahora lo único que se le pide es que enseñe lo que más le interesa: pintura. En su regreso a Berna, finalmente, tras quedar proscrita su enseñanza con la llegada del nazismo, que seleccionará varias de sus obras en la tristemente famosa Exposición de Arte Degenerado, sufre la última mutación estilística, la que le lleva más directamente hacia sí mismo. Es la accesis final, la meditación definitiva, la última gran intuición previa a la muerte.

Ahora bien, ¿cuáles son las claves en las que se cifra toda esta evolución? Como decíamos al principio, el propio Klee trata de hacerlas explícitas con un constante ejercicio de reflexión, cuyas huellas conservamos a través de una serie importante de escritos todavía en trance de publicación. A ellos vamos a remitirnos aquí para explicar no tanto exclusivamente la obra artística de Klee sino el papel de la creación en el arte contemporáneo. Algunos de estos escritos se publican en vida de Klee: en 1920 aparece en la «Tribune der Kunst und Zeit» un artículo con el título de *Confesión creadora;* tres años después, en 1923, se publica *Vías diversas en el estudio de la naturaleza;* en 1924, pronuncia la *Conferencia de Jena,* con motivo de su exposición en el Kunstverein; en 1925, aparecen las *Notas pedagógicas,* y en 1928, las *Investigaciones en el dominio exacto del arte.* A todo esto hay que añadir el *Diario* y una amplísima serie de borra-

dores que están en trance de publicación bajo la denominación genérica de *Obras pedagógicas póstumas*. Como vemos, un conjunto considerable de escritos, cuya publicación corresponde en su totalidad a los años veinte, los años en que Klee está desarrollando sus cursos en la Bauhaus.

Pero antes de meterse en cualquier análisis, hay que tener muy presente lo que está ocurriendo en el escenario artístico europeo: la irrupción y triunfo de la primera oleada de vanguardia. Desde comienzos del siglo XIX, con el Romanticismo, se venía haciendo cada vez más patente la crisis del sistema figurativo tradicional, heredado del Renacimiento; con el Impresionismo, esta crisis se centró por fin en el puro terreno del lenguaje, insinuándose ya un «orden visual» diferente, cuya concepción espacial será «abierta, dinámica y cualitativa», frente a la «numérica, escenográfica y estática» del Renacimiento, según las fórmulas archiconocidas de Francastel. Es decir: al margen de escándalos y otros gestos patéticos de la bohemia artística, lo más importante era que se comenzaba a hablar de otra manera, que aparecía un nuevo lenguaje, un nuevo modo de ser y de expresarse. Por eso, un movimiento artístico aparentemente inocuo y totalmente volcado al puro problema de las formas —el Cubismo— iba a erigirse en el protagonista revolucionario de la situación, en tanto que fue el primero en elevar al plano de la consciencia crítica las posibilidades del nuevo lenguaje. La gran revolución del arte contemporáneo consiste, por lo tanto, no sólo en la concepción del arte como un lenguaje específico, que históricamente será entendido como un sistema de representación basado en el espacio de perspectiva o como el que resulta de su ulterior disolución por la reducción de los elementos expresivos esenciales al plano, la línea y el color autónomos, sino al concebir a estos mismos elementos expresivos independientemente de cualquier realidad exterior. Es decir, que su autonomía estriba en que son considerados como elementos base de la representación, una representación que ya no se apoyará en nada exterior para establecer sus leyes y relaciones. Como muy oportunamente lo define Marin refiriéndose al lenguaje pictórico de Mondrian: «lenguaje definido por su carácter sistemático, al adquirir cada elemento valor y significación única y exclusivamente en relación con los demás elementos del sistema y no por referencia a un objeto exterior». Desde luego, algunos artistas de vanguardia, y entre ellos precisamente Paul Klee, no fueron tan drásticos en esa tajante separación entre arte y naturaleza, pero todos, absolutamente todos, tuvieron consciencia que en el futuro había que replantear completamente sus relaciones.

En cualquier caso, por todas partes se extiende una consciencia inaugural. Entre 1910 y 1920, con la Primera Guerra Mundial de por medio, se produce la liquidación del Viejo Mundo y la exhortación a lo Nuevo: la nueva gramática creada por los cubistas será animada por la agitación delirante e irresistible de Dadá. Se ha dado, en efecto, el paso definitivo: ya no se trata de una tendencia o un estilo nuevos, se pretende otro arte. Existen miles de declaraciones que en esos años reflejan el estado de ánimo de «nueva época» que se produce entre los artistas. Oigamos, por ejemplo, el diagnóstico de la situación por el constructivista Tarabukín:

> Toda la vida artística europea se ha desarrollado, en el curso de los últimos decenios, bajo el signo de la «crisis del arte». Cuando, ya hace sesenta años, los cuadros de Manet hicieron su aparición en los salones parisinos, provocando una verdadera revolución en los medios artísticos del París de entonces, la pintura perdió la primera piedra de lo que constituía su fundamento. Y toda la evolución posterior de las formas pictóricas que, aun hace poco, interpretábamos como un proceso de perfeccionamiento incesante, se nos ofrece ahora, considerada con el prisma de los últimos años, por una parte, como un índice de la descomposición irreversible del organismo pictórico en sus elementos constituvos y, por otra, como degeneración de la pintura en tanto que forma de arte típica.

Pero, ¿por qué no oír al propio Klee ahora que ya sabemos algo del ambiente donde se forma? En él también se produce esa consciencia revolucionaria de dar un nuevo sentido al arte, un arte que esté de nuevo insertado en la vida. He aquí una temprana declaración de principios, escrita en 1902, mucho antes de conectar con la vanguardia muniquesa:

> Lo más importante no es tampoco pintar cosas de prematura madurez, sino que debo ser ante todo hombre o al menos intentarlo. El arte de domeñar la vida constituye la condición fundamental para todas las manifestaciones del futuro, ya se trate de pintura, escultura, tragedia o música. No sólo de dominarla en la práctica, sino de plasmarla íntimamente y de modo palpable, y adoptar en ello una actitud lo más evolucionada posible. Es obvio que eso no se hace siguiendo unos cuantos principios reguladores, sino que crece como algo natural. No sabría yo encontrar tales reglas, por otra parte. Ya se irá construyendo por sí sola una concepción del mundo; la orientación que deje la huella más clara no depende sólo de la voluntad, sino que se determinará por el destino, presente ya en cierta manera desde el vientre materno.

Pero asumir el destino, aun estando presente desde el vientre de la madre, no excluye la lucha y un cierto vértigo de angustia. Pronto Klee va a ser plenamente consciente de los polos que galvanizarán

su específica dramaturgia artística: el yo y la naturaleza. Hay al respecto un bello texto, escrito como el anterior cuando apenas cuenta veintidós años, en que la cuestión se hace completamente explícita, muy a la manera de un joven romántico de tradición germánica:

> Antes (ya de niño) me era absolutamente indudable la belleza del paisaje. Un escenario para los humores del alma. Ahora se inician los momentos peligrosos en que la naturaleza me quiere tragar, con lo que yo no sería ya nada, pero tendría paz. Eso sería hermoso para gente vieja, pero yo..., yo todavía soy deudor de mi vida, puesto que he dado promesas. ¿A quién? A mí, a ella (en alta voz y con toda firmeza), a los amigos (tácitamente, pero con no menor firmeza). Asustado me levanto de la orilla, pues hay que volver a la lucha. La amargura se presenta de nuevo. No soy Pan entre los juncos, soy un mero hombre y quiero subir algunos escalones, subirlos en serio. Quiero actuar, mas no como multiplicidad al modo de las bacterias, sino como unidad aquí abajo y con comunicación hacia lo alto. La meta quizá vaya a ser ésta: anclado en la totalidad del universo, extraño aquí, pero fuerte. Mas, ¿cómo realizarlo? Creciendo, por lo pronto sólo creciendo. Como ejercicio: crear fines que para los muchos no son tales; algo parecido a la práctica de los estudios musicales. Lo superior se hará luego con mayor tersura y facilidad. La paz no existe; el pacífico se ha consumido a sí mismo.

He aquí, de repente, en las notas sueltas de una cierta tarde de junio de 1922, en Bächimatt, cerca de Thun, como cuidadosamente apunta, todo Klee: «anclado en la totalidad del universo, extraño aquí, pero fuerte». Pero he aquí también al simple hombre que quiere subir algunos escalones y subirlos en serio, aquel que ha aprendido que no hay visión sin ejercicios de agudeza. Como místico, Klee no tiene prisas: sabe que hay que saber y sabe que hay que estar siempre dispuesto. Así que el visionario de temprana revelación no tiene reparos en comenzar por el principio: todas las actividades iniciales de Klee en el mundo del arte están empeñadas en un estricto dominio del dibujo y del grabado, a los que se dedica con delectación escolar durante quince años, desde 1899 hasta 1914, y eso «porque está convencido de que la calidad se manifiesta sobre todo en la consciente limitación de la labor», aunque luego ésta pretenda un mundo.

Está, pues, clara la voluntad de crecimiento, una consciencia firme de predestinación, pero también la contradicción y el desgarramiento que asedian la empresa. Durante todos estos primeros años de aprendizaje, de accesis, una otra y vez, de mil formas diferentes, se replantea el conflicto. Veamos —salteado— un muestrario:

En el presente hay tres cosas: una Antigüedad grecorromana (physis) de concepción objetiva, orientación inmanente y tendencia arquitectónica: un Cristianismo (psyche) de concepción subjetiva, orientación trascendente y tendencia musical. Y la tercera, la de ser un modesto e ignorante aprendiz autodidacta, un minúsculo Yo.

Un poco más adelante afirma:

Dos montañas hay en que domina la luz, la montaña de los animales y la montaña de los dioses. En medio se encuentra el valle en penumbras de los seres humanos. Cuando alguno mira una vez hacia arriba, lo arrebata como presentimiento una nostalgia irresistible, a él que sabe que no sabe, por los que no saben que saben, y por los que saben que saben.

Conflicto entre el yo y la naturaleza, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo inmanente y lo trascendente, entre saber y no saber, pero también, y por lo mismo, conflicto fáustico entre las ideas y la vida:

Me hubiese hecho tanta falta conservar la mente tan despejada como fuera posible, y ahora me vino del cielo un *intermezzo* verdaderamente tropical. Sin hallar la calma iba de un lado a otro. Una vez me encontré de improviso a orillas del Aare; había caminado hasta allí con el cerebro calcinado, sin fijarme más que en lo que sucedía en mi interior. ¡Qué espectáculo de repente, esa agua verde esmeralda que corría a toda velocidad, y la ribera dorada de sol! Sentí como si acabase de despertar de un violento sueño. Hacía tiempo que había perdido todo sentido de la naturaleza. Y ahora se extendía ante mí en toda su magnificencia, conmovedora. ¡De cuántas cosas había carecido, tenido que carecer, por haber querido carecer! Hasta hoy había llevado una rigurosa vida de ideas, carentes de toda sangre cálida, y la habré de llevar también en el futuro, por quererlo así. ¡Oh sol, señor mío! No ha llegado aún el momento, todavía no se ha desenredado el nudo hecho de combate y derrota. Subsisten los pantanos, de ellos se elevan sofocantes olores que se interponen entre mí y el astro; un ejército de flechas en contra mía.

Para este combate no resuelto, Klee inventa una imagen alegórica, que graba, en 1905, con el título de *El héroe con un ala*, un héroe, como él mismo dice, tragicómico, quizá un antiguo Don Quijote.

Este hombre, nacido con sólo un ala de angel a diferencia de los seres divinos, intenta continuamente volar. Se rompe un brazo y una pierna, pero dominado por una idea fija persiste en su intento. El contraste entre su monumental y solemne actitud y su estado ruinoso era algo que quería yo plasmar especialmente...

Recordemos ahora nosotros las sutiles diferencias que hay entre este volador a medias y algunos predecesores históricos también fabulosos: Icaro, Faetón, Asterias o aquel personaje de Alciato inmóvil entre las alas que le elevan por un brazo y la pesada piedra que le retiene por otro. Sutiles diferencias, porque el medio-angel de Klee no contiene moraleja, no nos enseña otra cosa que su patético esfuerzo.

Conflicto, en fin, entre la multiplicidad del todo y la indivisibilidad de las partes:

> La individualidad —nos dice— no es algo elemental, sino que es un organismo. Conviven en ella en forma inmediata las más diversas cosas elementales. Si quisiera dividir el organismo, esas partes morirían. Mi Yo, por ejemplo, es todo un conjunto dramático. Allá aparece un ancestro profético. Acullá grita un héroe brutal. Más acá discute un vividor alcohólico con un erudito profesor. Por allá se adora a una cantante lírica crónicamente enamorada. Y el papá se le enfrenta de una manera pedante. Entre ambos, el tolerante tío hace de mediador. Por aquí chismea la tía parlanchina. A su lado se regocija la camarera Resbaladiza. Y yo observo todo esto con mirada de asombro, la pluma afilada a la izquierda. Quiere presentarse una madre encinta. ¡Pufff!, exclamo, tú no perteneces a este sitio. Eres divisible. Y se esfuma.

Y, por el momento, basta ya de conflictos, aunque, como ya hemos podido comprobar, los *Diarios* de Klee contienen un nada despreciable muestrario, desde el más crudo patetismo hasta el humor; en resumen: esa visión tragicómica que cultiva magistralmente y que plásticamente le hace fijarse una y otra vez en la caricatura. Basta, pues, de conflictos, pero porque ya puede darse un salto a su formulación madura. Tiene una fecha: 1915:

> El corazón que latía para este mundo —nos dice— ha sido herido de muerte dentro de mí. Como si ya sólo me ligaran recuerdos a estas cosas... ¿Me convertiré ahora en el tipo cristalino? Mozart (sin desdeñar su infierno) se refugia, a grandes rasgos, pasando al lado alegre. Quien no lo comprenda totalmente podría confundirlo con el tipo cristalino. Se abandona la región de este lado y se edifica a cambio un paso hacia la otra, que puede ser una total afirmación. Abstracción. El frío romanticismo de este pathos es inaudito. Cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que en un mundo feliz se produce un arte inmanente. Hoy es la transición del ayer al hoy. En el gran foso de las formas yacen despojos a los que se siente uno a veces todavía apegado. Ofrecen la materia para la abstracción. Despojos de elementos inauténticos, destinados a formar cristales impuros. Así es el día de hoy. Pero luego: Cierta vez sangró la incrustación. Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo

morir, yo, cristal? Yo, el cristal. Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mi fuero interno. Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto, soy abstracto con recuerdos. Ciertas estructuras cristalinas contra las que a fin de cuentas nada puede una lava patética.

Como afirma Christian Gelhaar:

> Estas frases claves iluminan la concepción del mundo y la orientación artística de Klee. Las agitaciones de la guerra han contribuido a acelerar el final de un largo desarrollo, que además nos manifiesta, en el uso de expresiones como «cristalino», «abstracción» o «inmanencia», la influencia decisiva del pensamiento de Wilhem Worringer, el famoso autor de *Abstracción y naturaleza* y *La esencia del estilo gótico*, que tanta proyección tuvo entre los pintores del «Caballero Azul»: Kandinsky, Marc y, como vemos, el propio Klee.

Worringer partía del principio de que la obra artística reflejaba el estado psíquico en el cual se encuentra la humanidad frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Una esquematización dialéctica le llevó a oponer la «proyección sentimental» (la Einfühlung) al deseo de abstracción, en los que veía los dos polos del sentido artístico humano. Mientras que

> «la proyección sentimental», atraída hacia lo orgánico vivo, está condicionada por la existencia de relaciones familiares, estrechas y panteístas entre los hombres y los fenómenos del mundo exterior, el deseo de abstracción halla su belleza en lo orgánico negador de la vida, en lo cristalino, y de una manera general, en toda norma o necesidad abstracta. El deseo de abstracción procede de la gran inquietud que siente el hombre ante los fenómenos del mundo exterior y corresponde, en términos de religión, al carácter trascendental de todas las representaciones. Según Worringer, ese deseo de abstracción está en el origen de todo arte y conserva su primacía en ciertos pueblos altamente civilizados, mientras que en los griegos, por ejemplo, o en otros occidentales, desaparece lentamente para ser sustituido por la proyección sentimental (C. Gelhaar).

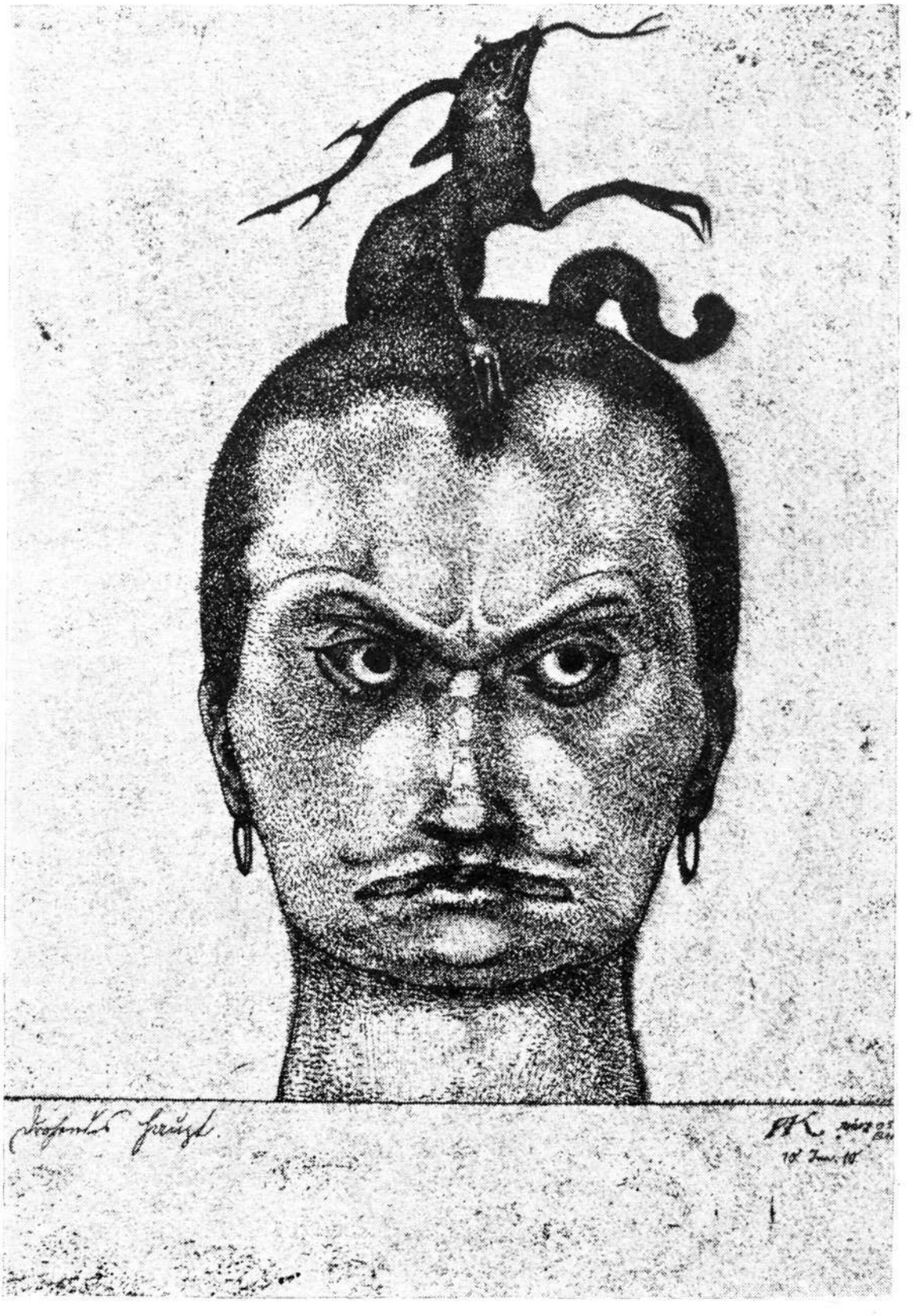
Pero, entre naturalismo y abstracción, entre vida y claridad, he aquí a Klee con su peculiar utopía autoafirmándose como «cristal sangrante». Es curiosa esta apuesta que tanto coincide con la planteada por Bloch, también asiduo de los expresionistas e influido por Worringer. Para el filósofo alemán, toda la arquitectura histórica puede

reducirse a los paradigmas de lo geométrico-egipcio y de lo vitalista-gótico, como las verdaderas alternativas desiderativas. Pero el cristal de la muerte y el árbol de la vida aspiran en la ensoñación utópica a la reconciliación, porque, nos dice,

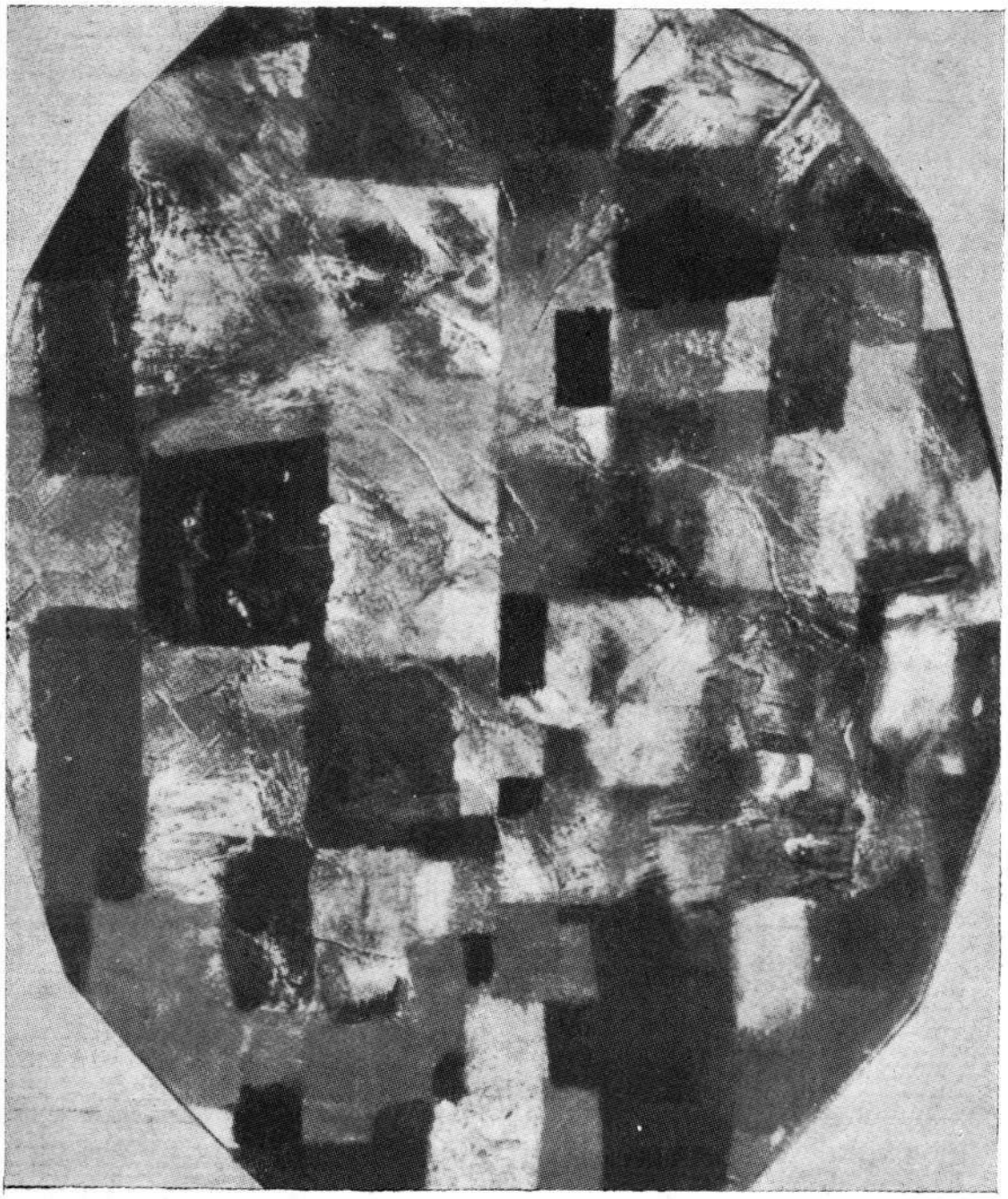
> todas las grandes construcciones han sido, *sui generis*, en la utopía edificadas como anticipación de un espacio adecuado al hombre. Y lo humano así erigido, traspuesto en formas espaciales rigurosamente significativas es también, como cometido, un desplazamiento de lo orgánico y humano al cristal, como es también, sobre todo, una penetración de lo cristalino con el impulso, lo humano y la plenitud allí construidos. Cuando las condiciones para el orden de la libertad dejen de ser parciales, se abrirá por fin el camino, de nuevo, para la unidad de la construcción física y ornamento orgánico, para regalo del ornamento. Se abrirá *realiter*, por primera vez, sin Egipto aquí y el gótico allí, es decir, sin que lo que así se designa como cristal o árbol de la vida, tengan que seguir alternándose, mezclándose o envidiándose mutuamente. El cristal es el marco, más aún, el horizonte de la serenidad, pero el ornamento del árbol de la vida humana es el único contenido real de esta serenidad y claridad circundante. El mundo mejor que expresa y reproduce anticipadamente el gran estilo arquitectónico existe así totalmente a-mítico, como cometido real *vivis ex lapidibus*, desde las piedras de la vida.

¿Qué otros anhelos se revelan en esa curiosa afirmación del Klee del *Yo, el cristal?* He aquí lo que nos dice recordando a su amigo Marc, muerto en los campos de batalla, y afirmando frente a él su propio mundo artístico:

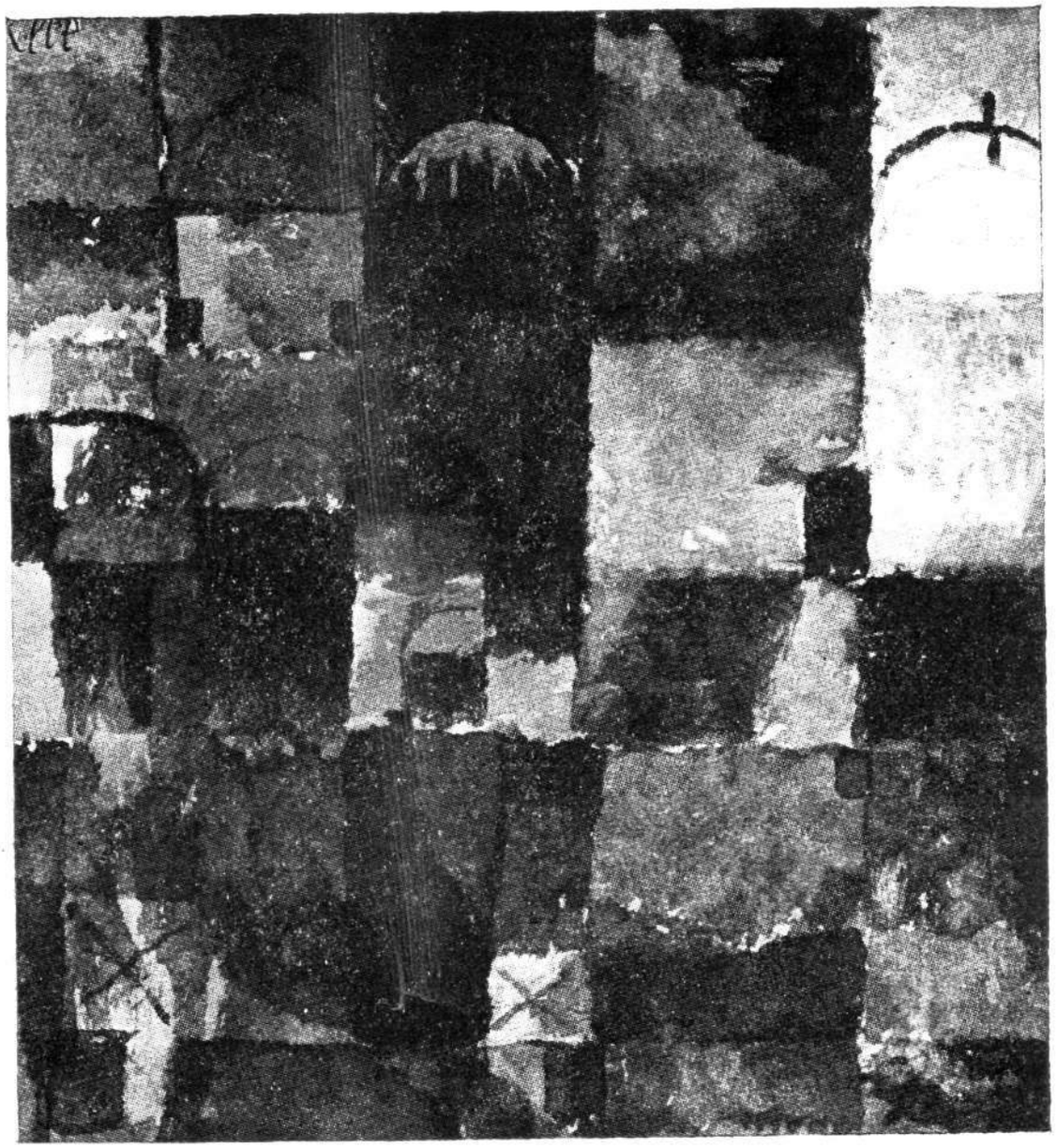
> Mi amor se parece más al de los muertos o de los no nacidos... A mi arte le falta probablemente un rasgo apasionado de humanidad. No amo con una cordialidad terrena a los animales y a todos los seres del mundo. No me inclino hacia ellos ni los elevo hacia mí. Más bien me disuelvo primero en la totalidad y me encuentro después en un peldaño fraternal respecto del prójimo, respecto de todo mi vecindario terrestre. Yo poseo. La idea de la tierra pasa a segundo plano frente a la idea del universo. Mi amor es lejano y religioso. Todo afán fáustico me es extraño. Ocupo un punto de creación más lejano y original, en el que presupongo una serie de fórmulas para el hombre, el animal, la planta, la piedra, para la tierra, el fuego, el agua y el aire y para todas las fuerzas que giran al mismo tiempo. Mil preguntas se acallan como si hubiesen tenido respuesta. No hay ahí doctrinas ni herejías. Las posibilidades son demasiado infinitas; sólo la fe en ellas vive creadoramente dentro de mí. ¿Irradio calor? ¿O frialdad? Más allá de la incandescencia ya no se trata de eso. Y como no son muchos los que llegan hasta ese punto, son también pocos los que entran en contacto con ese mundo. No hay ninguna sensualidad, por no-



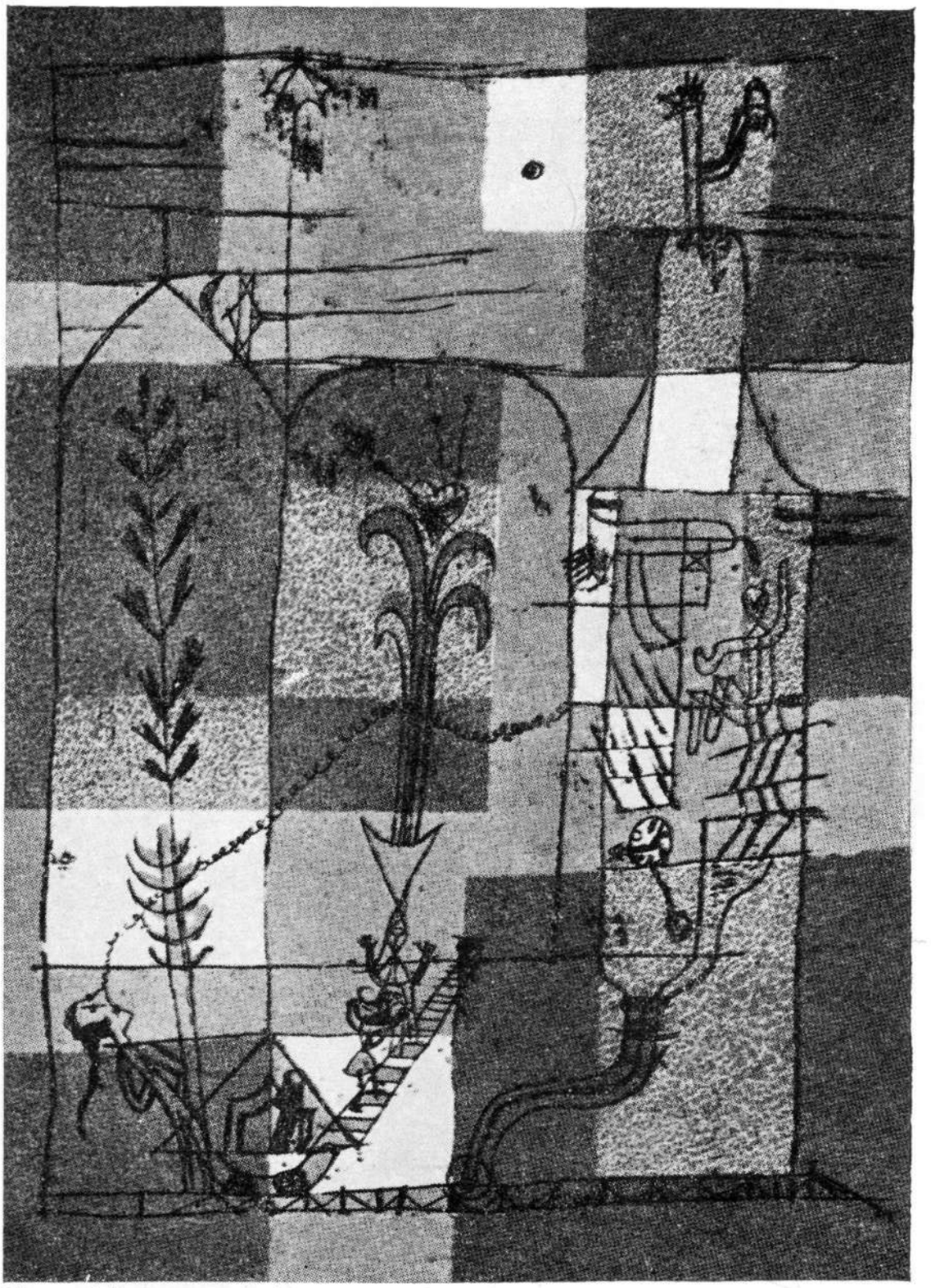
Paul Klee. «Cabeza amenazante», grabado (1905)



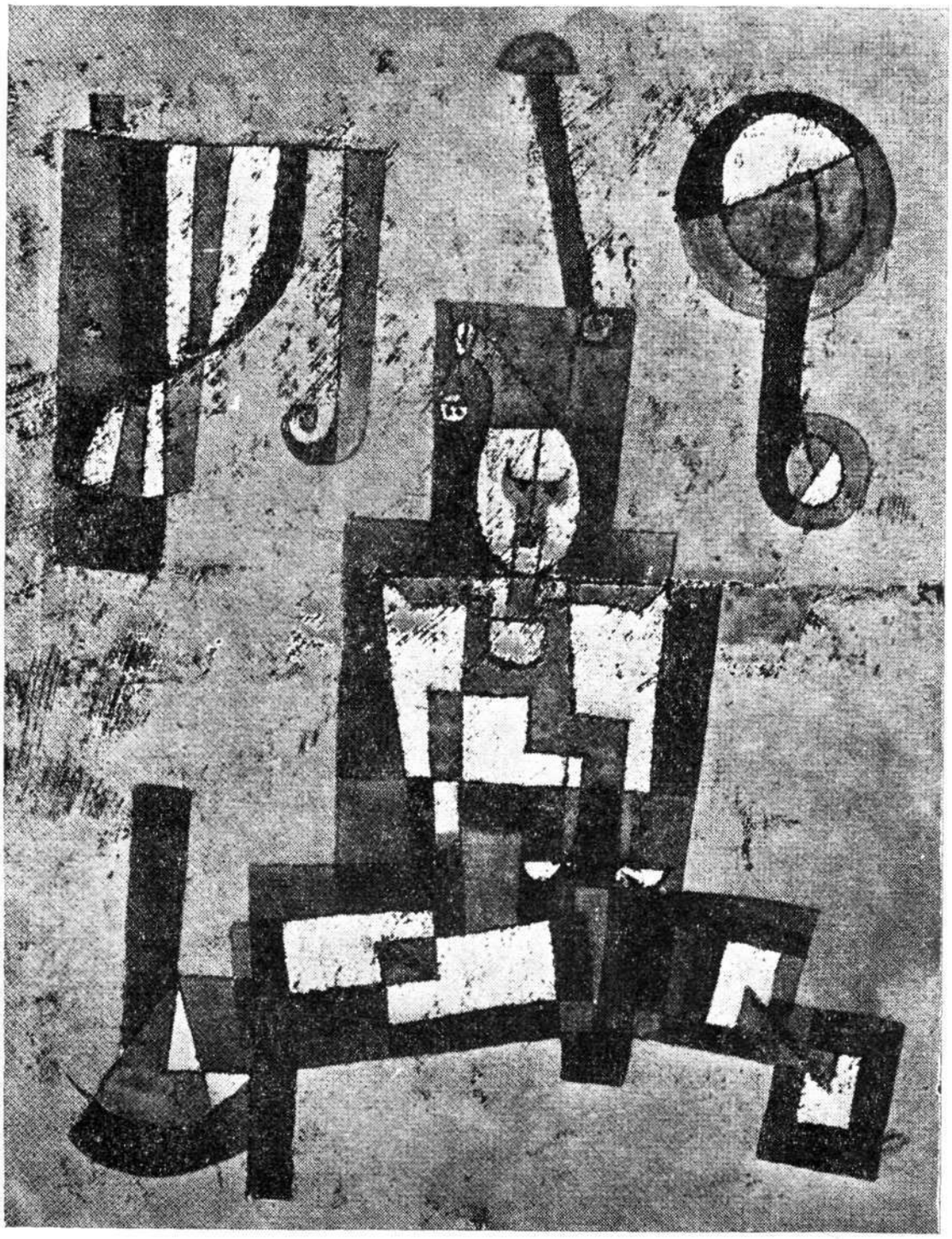
Klee. «Homenaje a Picasso», óleo (1914)



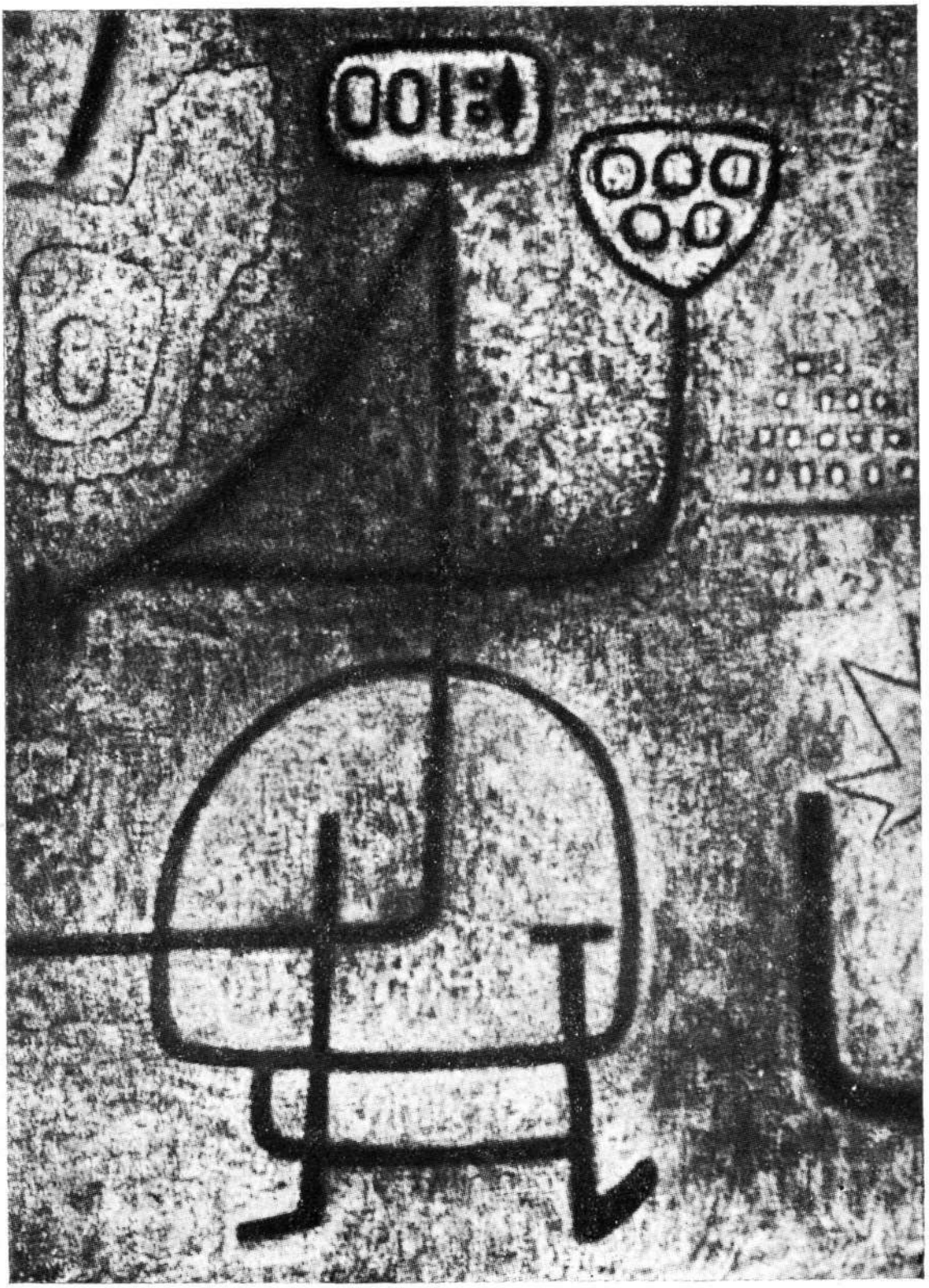
Klee. «Cúpulas rojas y blancas», acuarela (1914)



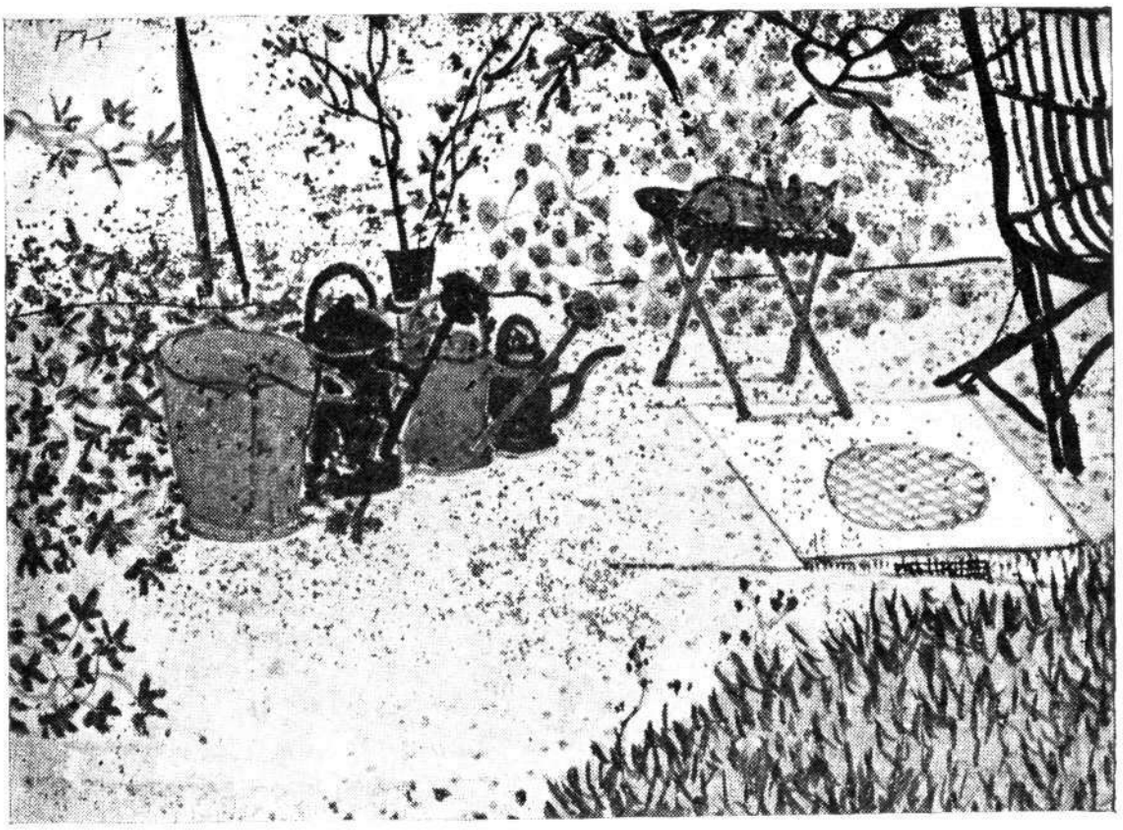
Klee. «A la manera de los cuentos de Hoffmann», litografía en colores (1921)



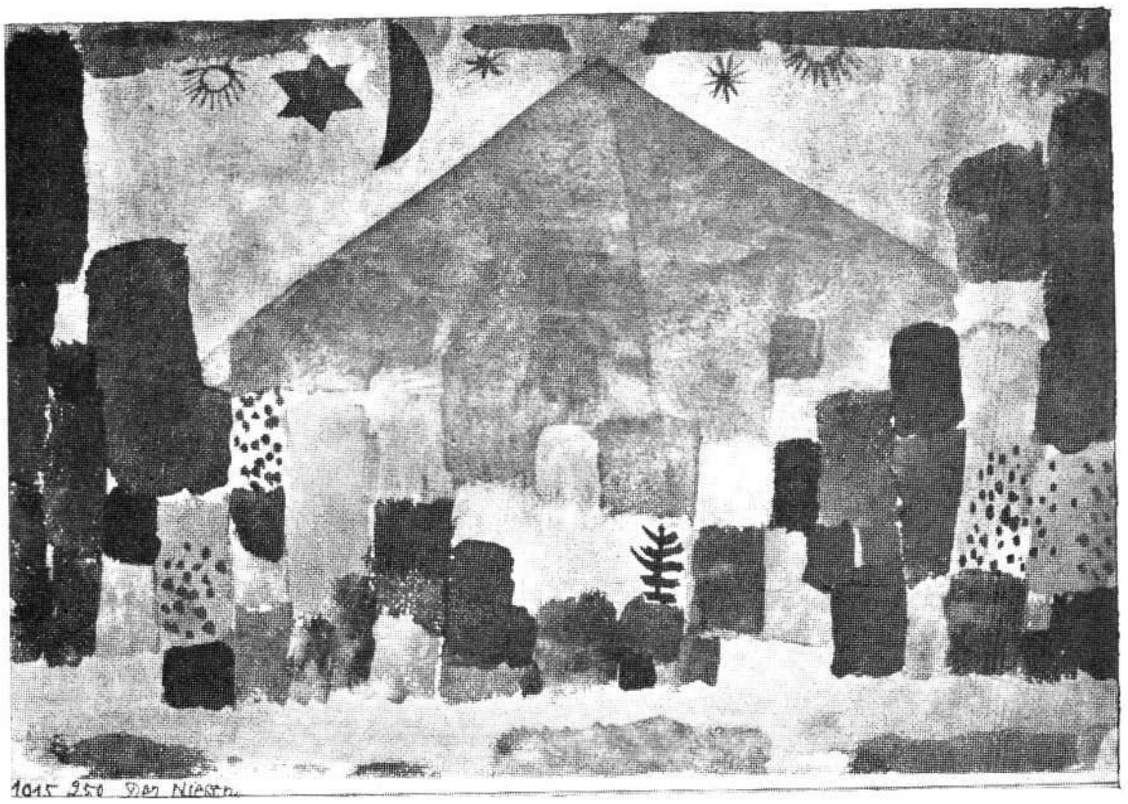
Klee. «Pierrot prisionero», acuarela y óleo (1923)



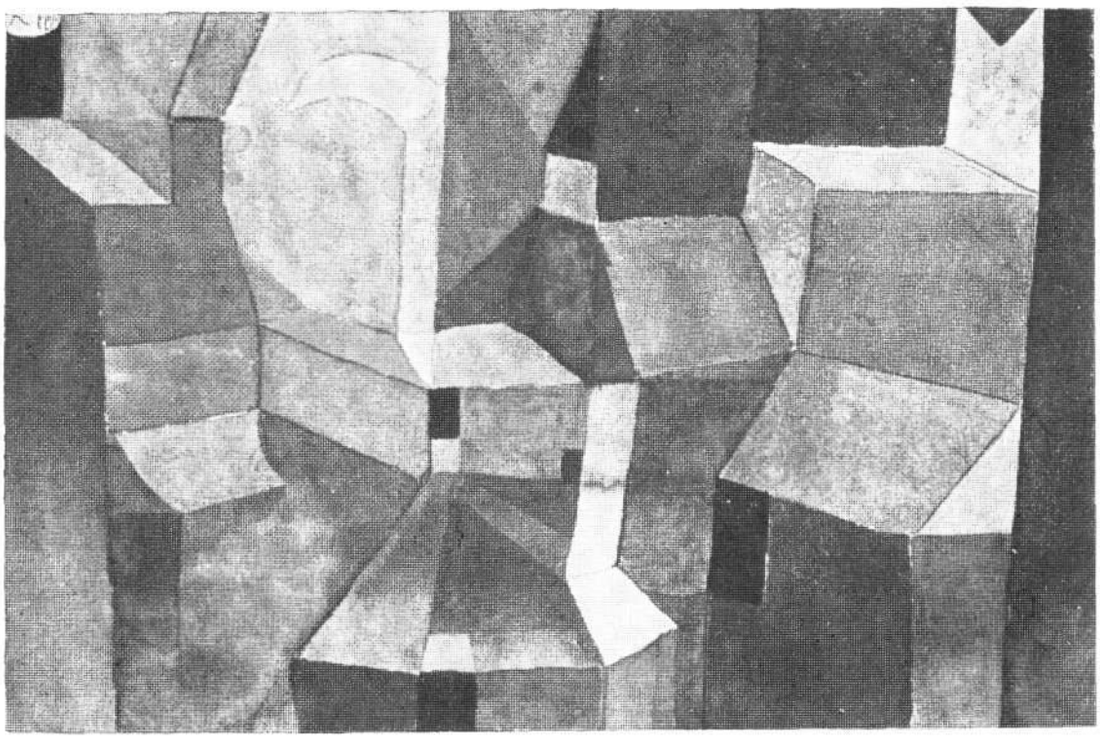
Klee. «La bella jardinera», óleo (1939)



Klee. «Escena de jardín, regadera, gato, silla roja», acuarela (1905)



Klee. «El Niesen», acuarela (1915)



Klee. «Templo de la secta del cuerno verde», acuarela (1917)

Klee. «Mensaje del espíritu del aire», acuarela y óleo sobre fondo de tiza (1920)

ble que sea, que sirva de puente hacia los muchos. El hombre de mi obra no es un ser específico, sino un punto cósmico. Mi ojo terrenal es demasiado perspicaz y la mayoría de las veces mira a través de las cosas más hermosas. «Pero si no ve ni las cosas más hermosas», se comenta con frecuencia mi modo de ser. El arte es una parábola de la creación. Dios tampoco perdió mucho tiempo con las contingencias actuales.

Esas contingencias actuales —simples imágenes— no pueden entretener al verdadero artista:

> Lo que vemos es una proposición, una posibilidad, una fórmula. La verdad real es, sin embargo, invisible.

El artista se esfuerza en hacer visible esta verdad real. Si

> en otro tiempo se representaban las cosas que se podían ver sobre la tierra, aquellas que agradaban o hubiesen agradado ver —escribe en su *Confesión creadora*— hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia y no se puede ver en ellas sino un simple ejemplo particular en la totalidad del universo que habitan innumerables verdades latentes... Lo accidental ha adquirido rango de esencia.

Se impone, pues, el principio siguiente: «El arte no reproduce lo visible, lo hace visible.»

Veamos ahora qué relaciones guardan estas ideas de Klee en el contexto de la naciente ideología artística contemporánea; comparémoslas, sobre todo, con las de aquellos artistas que, como él, han captado la secreta llamada de lo invisible, como son los casos, entre otros, de Mondrian y Kandinsky. Mondrian, por ejemplo, conecta con la vanguardia internacional de París el mismo año que Klee inicia sus relaciones con el grupo expresionista del Blaue Reiter: 1911. Estos primeros contactos tienen en ambos un carácter de revelación, a pesar de poseer tras de sí una dilatada experiencia como pintores. Así Piet Mondrian, tras asimilar deslumbrado la estética cubista, nos ha descrito así su significado:

> El cubismo ha comprendido muy bien que la representación en perspectiva perturba y debilita la apariencia de las cosas, mientras que la representación plana la expresa de un modo más puro. Justamente por el deseo de representar las cosas lo más perfectamente posible es por lo que acudió a la proyección en forma de plano. Mediante la yuxtaposición simultánea o mediante la superposición de varios planos, el cubismo se esforzó en llegar no sólo a una imagen más pura de las cosas, sino también a una plástica más pura.

Consecuentemente con esta necesidad de «purificación», Mondrian va a realizar un esfuerzo de síntesis por el que trata de abstraer los elementos definitorios de la esencia formal de los objetos, llegando, por un riguroso proceso de selectividad, a la línea como soporte esencial. Dos pasos debería dar aún el pintor holandés para articular lo que iba a constituir su sistema: en primer lugar, la concepción de la línea como «elemento expresivo» autónomo y, en segundo, la específica «funcionalidad expresiva» de la línea considerada como ángulo recto.

Piet Mondrian debe abandonar París en 1914, urgido por una grave enfermedad que aqueja a su padre. Una vez en Holanda, debe permanecer forzosamente allí hasta 1919 condicionado por la Primera Guerra Mundial. Este período de obligada inmovilidad es de capital importancia para la reflexión sobre su experiencia parisiense y su emancipación del cubismo, es decir, para la creación de un estilo propio. En estos momentos decisivos hay que insistir en diversos factores como, por ejemplo, el ya mencionado de la guerra que supondría, entre otras cosas, un estado de total incertidumbre moral y una necesidad compulsiva de replantearse la misión tradicional del artista; además, éste es el momento de una serie de contactos fecundos con otros artistas holandeses de vanguardia, cuya asociación va a tener como consecuencia la creación del grupo «De Stijl», órgano de la nueva pintura neoplástica. De 1915, fecha del primer encuentro con algunos de sus futuros camaradas, como Van Doesburg y Van der Leck entre otros, hasta 1925, fecha de la ruptura con Doesburg, se extiende una época de extraordinaria fecundidad teórica y práctica de Mondrian.

Pero fijémonos en algunas de las líneas esenciales de la intervención de Mondrian en «De Stijl». Para ello se debe consultar a los propios manifiestos del susodicho movimiento. Ya en el «Prefacio I» de 1917 se precisa: «el artista verdaderamente moderno, es decir, consciente, tiene una doble misión. En primer lugar, ha de crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, ha de ayudar al público a comprender la estética del arte plástico puro». El nuevo lenguaje se debe caracterizar por su irreductible vocación de universalidad: «oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y el color naturales, a las emociones». Esta oposición inicial universal/individual da origen a otra serie de oposiciones (interior/exterior, mundo físico/mundo espiritual) que se vertebran sobre la conciencia de una dualidad radical humana y su juego de equivalencias. Esta dualidad es origen de toda tragedia y es la que una conciencia dinámica trata de resolver mediante la búsqueda del equilibrio: cumplir esa vocación es la misión del nuevo arte. Ahora

bien, si superar lo particular, lo desequilibrado, lo emocional, lo subjetivo, en favor de una visión sistemática, coherente, equilibrada, es la aspiración genérica, ¿cuáles serán sus equivalentes plásticos? Ya adelantamos anteriormente algo: la expresividad de los elementos de una composición tiene directamente que ver con su posibilidad de crear relaciones y, entre la infinita variedad de ellas, sólo una permanece inalterable: el ángulo recto. Efectivamente, el ángulo recto recoge los dos elementos cardinales de tensión: el punto de equilibrio máximo entre la vertical y la horizontal que Mondrian define además simbólicamente como lo masculino y lo femenino. Se podría aludir también a la curva, pero «lo rectilíneo es una realización de lo curvo, que es más confuso en la naturaleza».

Habría que insistir, respecto a Mondrian, en aquello que, además de ser un elemento esencial en su obra, le justifica frente a los que pretenden minimizar su experiencia a la simple explotación sistemática de un hallazgo plástico afortunado: nos referimos naturalmente a ese famoso ángulo recto como elemento clave de la relación, el cual constituye lo irreductible de su experiencia artística, aquel límite que marca el estilo y garantiza el carácter creador de dicha experiencia. Precisamente por la discusión acerca de la posibilidad de ampliar el campo de investigación plástica a la línea diagonal —Van Doesburg— o a la curva —Van Torgeloo— se produce la ruptura de Mondrian con el grupo «De Stijl» en 1925. «Generalmente, una vez que el artista encuentra su propia expresión plástica, no la lleva más lejos, aunque esto era posible hasta el momento. Pero ya nos es más posible en la neoplástica, que es el *límite de la expresión plástica.* Los medios plásticos —la línea recta y el color primario— no son susceptibles de ser más interiorizados, y la composición siempre será necesaria para neutralizar estos medios.» Piet Mondrian, creador de un nueva gramática pictórica, fascinado por la sugestión de una armonía abstracta —esa pasión por lo abstracto, por lo equilibrado, por lo sin fisura, que delata un espíritu tan en contacto con caos primordiales— no podía renunciar a lo que aludía su visión original de las cosas, su escritura del mundo. Lo que resulta admirable son las posibilidades expresivas conseguidas por Mondrian a partir de unos elementos plásticos tan reducidos a su mínima expresión. Al final de su obra, esa rigurosa selectividad alcanzará ya la purificación más abstracta: el ritmo. «Entonces los planos rectangulares (que están formados por naturalidad de líneas rectas en oposición rectangular y que son necesarias para determinar el color) quedan disueltos debido a su carácter uniforme y sólo emerge el ritmo, dejando los planos como nada.» Este ritmo es aquel que podremos com-

probar en sus últimas obras —especialmente aquellas como «Broadway boogie-woogie» (1942-1943)— verdadero simulacro plástico en el que sólo mediante el juego de relaciones de la línea y el color puros parece emerger ante nosotros la trepidante cadencia nocturna —con todo su juego de luces —del barrio neoyorkino.

En 1911, al igual que Mondrian conectaba con la vanguardia parisiense del cubismo, Klee se vincula en Munich al grupo expresionista «Der Blaue Reiter» (El Jinete Azul). El programa del «Blaue Reiter», si se sumaba a la empresa cubista en su camino hacia la «abstracción» —abandono del objeto—, utilizaba, sin embargo, procedimientos plásticos radicalmente distintos. Efectivamente, su punto de partida era la acentuación expresionista de los elementos cromáticos —siguiendo la línea de Van Gogh y de los «Fauve»— de manera que su pintura conseguía el sobrepasamiento de la forma mediante la acentuación de lo emocional-subjetivo expresado cromáticamente.

Esta emancipación formal es quizá la lección más importante aprendida por Klee en su paso por el «Blaue Reiter», emancipación que hay que entender, tal y como él mismo nos refiere, como «construcción activa de la forma» o, más aún, como la pretensión de «elevar dicha construcción al rango de un medio de expresión». Si para un Kandinsky el problema se planteaba en términos de rechazar el mundo sensible en la búsqueda de otro mundo «espiritual», encubierto y violentado por la realidad fenoménica, en Klee se produce una consciencia de la práctica pictórica como «una acción expresada en una dimensión estilística que pueda referirse a la realidad del fenómeno exterior, pero que pueda también sobrepasarlo gracias a la estructura de los medios empleados, el signo, el color, la luz».

Las consecuencias que se aprecian en la obra de Klee, tras su etapa en el «Blaue Reiter», pueden ser comparadas a las que se patentizan en la de Mondrian tras su experiencia cubista. Ambos dirigen sus experiencias por el camino de la abstracción: Klee por el «expresionismo abstracto», Mondrian por la «abstracción geométrica»; en ambos este camino significa un punto de partida común. Pero el desarrollo a partir de esta base va a diferenciar radicalmente no sólo la problemática formal de sus obras sino también su concepción misma de la significación artística. Para Mondrian la abstracción suponía liberarse de la individualidad, sumergirse en una zona de significaciones comunes, en una zona de universalidad, desde la cual no sólo poder dar cuenta de todas y cada una de las «particularidades», sino poderse constituir en meta natural donde habrían de resolverse todas las tensiones, donde serían absorbidas finalmente todas y cada una de esas particularidades. De ahí su énfasis en de-

terminar, de una vez por todas, los elementos invariables de la composición plástica, y su resistencia total a hacer la menor concesión a cualquier reinterpretación. Para Klee, sin embargo, la abstracción no es el aplastamiento de la individualidad y, en todo caso, individualidad no se identifica tan fácilmente con subjetividad. Por ello, los planteamientos plásticos de Klee no van a la búsqueda de una comunidad de invariantes, sino de una comunidad de *diferencias*. Lo cual es tan evidente para el pintor suizo que es lícito referirse a una «originalidad en la repetición» (formas inéditas del yo).

Precisamente este radicar la creación en la interacción dinámica del yo y del mundo, este concebir la creación como un enriquecimiento (ensanchamiento de la subjetividad), permite a Klee superar la idea de sistema como algo estático. Ya vimos cómo la posibilidad abierta plásticamente por el expresionismo se inscribía a través del color. Klee va ampliar el campo expresivo mediante la asimilación de las experiencias de Delaunay y las espaciales de Picasso. Y cuando converjan todas estas experiencias será el momento de un «estilo Klee» absolutamente genuino. Este momento tiene una fecha y un lugar: 1914 en Túnez. Es allí donde, con ocasión de un viaje que hace en compañía de L. Moilliet, comienza a realizar una serie de acuarelas que no ceden a la fascinación fácil de un contraste cromático evidente —tal y como cabría esperar por su pasada experiencia— sino que expresan una más honda preocupación por la luz, por las tonalidades, y una indagación espacial que progresivamente se resuelve en la concepción del plano como superficie.

En un pintor como Klee, una vez aclaradas las bases de su creación plástica, cabría matizar mil posibilidades diferentes en el proceso de su evolución. Destaquemos únicamente, por su extraordinaria importancia, su vinculación a la Bauhaus en 1921. Durante su colaboración en la famosa Escuela dirigida por Gropius, Klee elaborará un método pedagógico, consistente en el análisis plástico del desarrollo de formas y de tensiones.

El método de Klee consiste en el desarrollo de formas y de tensiones, en su análisis plástico. Este análisis encerrará evidentemente pautas objetivas —enunciación de un código de los elementos plásticos de la expresión—, pero reserva al sujeto los cauces de su desenvolvimiento, es decir, no renuncia a una concepción lúcida del estilo. Esta apuesta por el estilo convierte la obra y la teoría de Klee en una de las más interesantes del siglo. Por lo demás, y ya a modo de recapitulación, destaquemos la participación de Klee en el proceso de desnaturalizar la experiencia artística, es decir, de liberar la expresión plástica de su necesaria vinculación al objeto exterior. Deno-

minar a este proceso «abstracción» resulta vago, cuando no erróneo. Porque lo sustantivo no radica en la posibilidad o no de reconocer elementos figurativos inscritos en la obra, sino en la «abertura» producida en el campo de la expresión, de manera que pueda plantearse el cuadro —¡o qué más da el medio de expresión!— como el locus ideal de emergencia absolutamente *libre* de cualquier prejuicio formal, de cualquier *a priori*. Lo importante en el arte contemporáneo —algo absolutamente evidente en la obra de Klee— es la consciencia radical del arte como lenguaje específico y de la creación como una ruptura de las convenciones lingüísticas que someten las posibilidades expresivas a una confirmación del sistema, a una confirmación sistemática. Frente a este Sistema los mecanismos pulsionales del deseo se nos muestran en la creación como el «exceso que conviene reducir» y como lo que continuamente le sobrepasa. He aquí la importancia de la abertura de un «espacio ilimitado»: la creación se plantea inmediatamente como un desafío de límites, como una transgresión. Toda obra se ofrece, pues, como un signo «inaugural». Así nos dice Lyotard: «Por este esfuerzo de transgresión connatural al deseo de escribir o de pintar es por lo que precisamente Mallarmé, Cézanne, Joyce o Picasso inscriben su obra en ese advenimiento del deseo que es la historia de Occidente y la inclinan hacia una crítica progresivamente radical de las limitaciones poéticas o plásticas, crítica que tiene su correspondencia en la crítica revolucionaria de las limitaciones revolucionarias económicas, sociales y políticas.»

Si hay alguien que haya comprendido más claramente cómo el punto álgido de la creación se sitúa precisamente en la operación de traspasar los límites convencionales del lenguaje, en el descentramiento de la norma, en la emergencia de los susodichos mecanismos pulsionales, ésos no pueden ser otros que Mondrian y P. Klee:

> El arte no produce lo que está visible —escribe Klee—, lo hace visible.

Visión en cuyo centro radica lo invisible, la aproximación al corazón del deseo se nos muestra como una ausencia, un vacío. Klee, que, en sus últimos años, patentiza el vértigo de ese vacío, nos puede llegar a decir en su epitafio:

> Soy impalpable en la inmanencia. Resido entre los muertos y entre los seres que aún no han nacido. Algo más próximo al centro de la creación que lo habitual. Pero nunca tan cerca como desearía.

Georges Braque, otro de los principales protagonistas de la vanguardia, había escrito también, por su parte, lo siguiente:

> El punto de partida es la nada, una armonía en la que las palabras llegan más lejos, tienen un sentido. Cuando se llega a esta nada intelectual, la vacía nada musical, como escribía Mallarmé, entonces se está en la pintura.

Pero, ¿qué es esa nada, ese vacío, esa residencia entre los muertos y los no nacidos, que está más próxima al centro de la creación que lo habitual? No creo, para terminar, que pueda ser mejor explicado que como lo hace Fernando Savater valiéndose de una frase de Hegel:

> La respuesta la tenemos desde un principio: es lo que no es, es nada, perpetua y vacía devastación de las cosas. Nada en la que todas las cosas se pierden y de la que surge sin cesar lo que ocupará el lugar de las cosas.

Hay que volver a Hegel —nos advierte Savater— para encontrar la mejor exposición de ese vacío creador:

> El hombre es esa noche, esa nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad: una riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna surge precisamente a su espíritu o que no siempre están presentes. Es la noche, la intimidad de la naturaleza lo que existe aquí: el sí mismo puro. En torno a las representaciones fantásticas, reina la noche: surge entonces aquí una cabeza ensangrentada, allí una figura blanca, y desaparecen no menos bruscamente. Es esa noche lo que se contempla cuando se mira a un hombre en los ojos; se sumerge uno entonces en una noche que se hace terrible; es la noche del mundo lo que se encuentra entonces frente a nosotros. El poder sacar de esa noche las imágenes o dejarlas caer en ella, es el acto de ponerse a sí mismo. La conciencia interior, la acción, la escisión. Es a esa noche adonde se ha retirado el ser. El ser se ha retirado a lo que no es, lo que no se pone en el lugar del ser. Sólo contra el fondo idóneo de esa nada pueden surgir las imágenes que permitirán al hombre ponerse en el lugar de todas las cosas sin convertirse a su vez en cosa; si esa nada se puebla de un rígido entramado de causas y leyes, si sus contenidos cristalizan allí y se niegan a volver a la noche para dejar paso a nuevas invenciones, al perpetuo juego de lo imaginario, si el simbolismo racional olvida el fondo de la nada de la cual brota y aspira a una vigencia universal y necesaria de cosa siempre idéntica, el hombre enloquece. A ese hombre enloquecido será la razón la que le pierda, esa razón que es precisamente lo único que no ha perdido. Al preferir la identidad de la cosa a la perpetua innovación de esa noche que es voluntad creadora, el hombre remitirá su vida a la cosa exterior y esperará de ella el empujón —la orden del orden— que sirva de *clinamen* a su inercia.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

C. Apolonio Morales, n.º 4
MADRID-16