

Manual Básico

de Historia del Arte

Colección manuales uex - 49



M^a Pilar
de la Peña Gómez

49

MANUAL BÁSICO
DE HISTORIA DEL ARTE

tradición occidental. Más importante que el contenido son las formas, que, por su origen natural, resultan blandas y carnosas, con líneas onduladas y gran cromatismo para crear diseños asimétricos y dinámicos. El resultado es un edificio con carácter orgánico, pues parece crecer como si se tratara de una planta para dar lugar a la ciudad paisaje o jardín, que es viva, agradable, alegre y elegante gracias a la decoración. En realidad, la cuestión se ha desplazado de la construcción al ambiente urbano, que se concibe como una segunda naturaleza, en donde se rechazan los bloques a favor de casas que, con amplios vanos, aseguran la ventilación y la luminosidad. Así lo manifiestan Víctor Horta (1861-1947) en Bruselas (*Casa Tassel*), Hector Guimard (1867-1942) en París (*Entradas al metro*), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) en Glasgow (*Escuela de Bellas Artes*) o Joseph Maria Olbrich (1867-1908) en Viena (*Edificio de la Secesión*).

Por encima de todos ellos, Antonio Gaudí (1852-1926) aporta un estilo original en Barcelona, donde logra una arquitectura plenamente determinada por la fantasía, con lo que sus ingredientes fundamentales son la forma, el color y las texturas. Como consecuencia, el edificio se transforma en algo orgánico, lo que es propio de la arquitectura modernista, pero además con una capacidad especial de moldearse como si de una escultura se tratara para asumir una nueva función de expresar. Para ello Gaudí aboga por la unidad de las artes, pues aún a las tareas del arquitecto, del escultor, del pintor y del artesano en su afán de utilizar, por ejemplo, el mosaico, la cerámica o el hierro colado. Así demuestra las grandes posibilidades artísticas que existen más allá de la tecnología, que puede repercutir negativamente en el hombre al impedir su imaginación y al aislarlo de la naturaleza. Esto explica su pragmático método de trabajo, basado en la *Teoría de la reversión de la catenaria*, que consiste en realizar una maqueta funicular para determinar los espacios arquitectónicos sin aplicar fórmulas matemáticas. Se parte de la curva que adopta una cadena suspendida por sus extremos y de la que cuelgan cargas equivalentes a las que debería soportar un arco construido, de manera que a través de un espejo se ve la estructura del edificio en su posición definitiva. Así es posible levantar pilares inclinados que se ramifican dando lugar a superficies que combinan parábolas e hipérbolas (*Templo de la Sagrada Familia*). Sus actuaciones abordan desde lo urbanístico, donde integra las formas artísticas y las naturales (*Parque Güell*), hasta lo arquitectónico, con viviendas de planta libre que llaman la atención por sus muros ondulantes y sus cubiertas extravagantes (*La Pedrera*).

2. EL SIGLO XX

2.1. Introducción

Las muchas tendencias artísticas que se desarrollan en el siglo XX son, en definitiva, ramificaciones de las dos grandes líneas trazadas ya a finales del siglo XIX: el objetivismo, volcado en lo estructural, y el subjetivismo, dirigido a la expresión de los sentimientos y de la fantasía. Ambas son igualmente necesarias en una época marcada por conflictos bélicos. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) sume a Europa en un gran declive económico y político y, como

consecuencia, en una profunda crisis de conciencia ante la incapacidad de resolver sus problemas de manera pacífica. Al mismo tiempo, en Rusia surge una nueva forma política, la del Socialismo, que, tras la Revolución de Octubre de 1917, concluye el régimen zarista.

Desde 1918 hasta 1939 Rusia consolida su poder político e inicia su transformación económica. Mientras, Europa conoce un cierto despegue industrial, aunque la crisis de 1929 en Estados Unidos termina afectándole, sobre todo a Alemania. Aquí, Adolf Hitler (1889-1945) y en Italia Benito Mussolini (1883-1945) imponen los fascismos, lo que da lugar en 1936 al Eje Roma-Berlín, que, con Japón, va en contra del Comunismo y que, por su carácter violento, encuentra en los regímenes democráticos europeos una postura condescendiente. Sin embargo, se produce la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pues Alemania emprende la conquista de Occidente y se enfrenta también por primera vez a Estados Unidos, que entra en pugna con el Eje, con lo que, a excepción de América, todos los continentes viven en su propio terreno la contienda. El resultado final es la derrota del nazismo y la división del mundo en dos bloques: Estados Unidos, que ayuda a la reconstrucción europea en la posguerra, y la Unión Soviética. Ambos países protagonizan la denominada Guerra Fría (1945-1959), caracterizada por una tensión constante que, en algunos momentos, está cerca de llegar al enfrentamiento, sobre todo con acontecimientos como la Guerra de Corea (1950-1953).

Estas circunstancias provocan en la sociedad un desaliento total que se corresponde con el pensamiento de la época. El vienés Sigmund Freud (1856-1939) descubre el Psicoanálisis, método que explica la vida psíquica y pone el centro de atención en el inconsciente como región donde se registran todas las represiones. Como muchos deseos instintivos del hombre no se llegan a realizar, se hacen inconscientes y así crean problemas al consciente, aunque por medio de los sueños mandan señales que hay que descifrar, pues en ellas se encuentran las causas reales del comportamiento humano (*La interpretación de los sueños*, 1900). Al mismo tiempo, surgen corrientes filosóficas modernas, que son las que distinguen claramente entre la naturaleza y el espíritu, siendo este último el de mayor importancia en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1906) critica la filosofía dogmática, la del platonismo, por poner su acento en la otra vida y no en ésta, que es la auténtica para él, por lo que niega a Dios y ensalza al superhombre. Por el contrario, Henri Bergson (1859-1941) busca una experiencia de lo divino intentando comprender el conocimiento científico para explicar toda la realidad partiendo de la palabra evolución, que integra el tiempo y la conciencia. El existencialismo de Jean Paul Sartre (1908-1961) resalta la falta de lógica de la vida, lo que conduce inevitablemente a la angustia y a la desesperación, pues el hombre, a su pesar, no tiene más remedio que elegir entre soluciones imperfectas. Paralelamente, en el campo científico, el físico Albert Einstein (1879-1955) inaugura la era atómica al afirmar que no existe un tiempo único, pues depende de la velocidad del observador (*Teoría especial de la relatividad*), y además establece que el movimiento es la esencia de los cuerpos y que las masas configuran el espacio (masa-energía).

El arte constituye un agente más del cambio continuo que se produce en el siglo XX. De ahí su diversificación en movimientos tan diferentes que, sin embargo, tienen en común el abandono de la tradición y, con ella, de la realidad que se ve, ahora sustituida por la que se

siente o se piensa. Esta ruptura se lleva a cabo en tres momentos sucesivos: la década anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial, el período de entreguerras y los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Desde 1900 hasta 1914 se produce una de las etapas más fructíferas y atrevidas de todo el arte occidental, pues es entonces cuando, dentro de un ambiente de máximo progreso económico, se corta radicalmente con lo establecido desde el siglo XV. El punto de partida de esta ruptura definitiva con el pasado es el primitivismo, algo que ya inició Paul Gauguin a finales del siglo XIX. También ahora los artistas son atraídos por lo no europeo, sobre todo por las esculturas negras africanas y oceánicas, aún puras por no haber chocado con los convencionalismos occidentales. Estas tallas se consideraban como simples testimonios etnográficos y no artísticos, por lo que con mucha facilidad cualquiera podía adquirirlas. Lo que realmente valoran los artistas del siglo XX en esas máscaras es lo que el arte europeo había perdido ya: su gran expresividad, su clara estructura y su técnica simple. Con estas premisas, ahora se rechazan definitivamente los dos objetivos primordiales que habían nutrido el arte desde el Renacimiento: la fidelidad a la naturaleza y la belleza ideal. La solución es regresar al principio, a lo más antiguo, para rescatar lo auténtico, lo no corrompido por el desarrollo industrial. Éste es el objetivo básico de los tres movimientos que se desarrollan entre 1900 y 1914: el Expresionismo, tanto en su versión francesa como alemana, el Cubismo y el Futurismo.

Después, la Primera Guerra Mundial desencadena dos reacciones opuestas. Una es la representada por las corrientes constructivistas (Suprematismo y Neoplasticismo), el Funcionalismo arquitectónico y el Diseño industrial, que asumen el conflicto como un desvío del camino de la razón, al que hay que regresar. A la otra pertenecen el Dadaísmo, la Pintura Metafísica y el Surrealismo, que abogan por lo irracional como medio para enfrentarse a una sociedad que ha engendrado la guerra. Todos ellos configuran el período de entreguerras, en el que París continúa como capital del arte, pero ya por poco tiempo, pues en la segunda mitad del siglo XX es desbancada por Nueva York, con lo que la primacía cultural en Occidente pasa de Europa a Norteamérica. Hacia allí emigran muchos científicos e intelectuales en los años 30 y después en los 40, haciendo posible que las tendencias europeas reciban nuevos enfoques.

2.2. El Fauvismo

El Fauvismo pertenece a un movimiento europeo más amplio, el Expresionismo. Éste tiene dos corrientes que se originan casi al mismo tiempo en 1905 y se desarrollan paralelamente: la francesa con el Fauvismo y la alemana con El Puente (*Die Brücke*). Ambas comparten su rechazo hacia el Impresionismo, que, con su carácter sensorial, capta lo que se ve en el exterior. Ya dentro del mismo grupo impresionista surge a fines del siglo XIX un afán de superación, por ejemplo, con V. van Gogh o P. Gauguin, quienes forman parte del Postimpresionismo. Con estos referentes, al iniciarse el siglo XX el artista no busca la impresión sino la expresión, que consiste en manifestar lo que lleva dentro, por lo que el proce-

so se invierte. El punto de partida es también la realidad, pero no la que se registra con los sentidos, sino la que se siente en lo más íntimo. Por tanto, no se trata, como hacen lo simbolistas, de trascender lo real para introducirnos en un mundo imaginario, sino de comunicar un mundo subjetivo que, en definitiva, alude a la existencia. Éste es un tema capital en pensadores de la época como Bergson y Nietzsche, quienes respectivamente inciden en Francia y Alemania. Este soporte filosófico común explica que, aunque unos y otros tengan bien limitado su campo de acción en sus correspondientes países, su objetivo es el mismo: excluir cualquier referencia al arte del pasado y comprometerse para afrontar la situación histórica presente. Además de coincidir en estas inquietudes, tanto los expresionistas franceses como los alemanes constituyen la raíz de nuevas propuestas como el Cubismo, en el primer caso, y El Jinete Azul (*Der blaue Reiter*), en el segundo.

El Fauvismo, que se desarrolla desde 1905 a 1907, integra a un grupo de pintores que, heterogéneo y sin un programa definido, muestra sus obras en el Salón de 1905, después de otras dos exposiciones conmemorativas de Gauguin en 1903, año de su muerte, y de Cézanne en 1904. Cuando los fauvistas enseñan por primera vez sus obras causan auténtico espanto por su actitud tan subjetiva y por su rebeldía, lo que llevó a un crítico francés a utilizar el término *fauve* (fiera salvaje) para referirse a ellos. Nace así el primer movimiento realmente moderno del siglo XX, que, sin embargo, tiene una existencia breve, pues entra en crisis en 1907 con la aparición del Cubismo. Su único afán es crear un arte nuevo para el que están dispuestos a atreverse a todo, sólo pendientes de sí mismos ante su necesidad constante de expresión.

Lo que de verdad sorprendió tanto de los fauvistas fue su manera simple de pintar, con manchas de colores planos y muy intensos, incluso violentos y estridentes, que llegan a despreciar la realidad sólo con el fin de exteriorizar las emociones del pintor. Por eso, se abandonan los juegos entre claros y oscuros, que tradicionalmente aportaban volumen, con lo que la intensidad de la luz es siempre la misma y el espacio carece de profundidad. Además del color importa también mucho el dibujo, que es más que un contorno, pues reduce las formas a sencillos esquemas lineales decorativos, siguiendo el camino de Gauguin. Así lo demuestra Henri Matisse (1869-1954), principal representante del Fauvismo, que transforma el cuadro en una realidad autosuficiente por ser la expresión de su mundo interior, que continuamente se manifiesta, de manera que pintar es una experiencia que por sí misma ya satisface al artista, lejos de la angustia que pueda provocar el mundo moderno (*La alegría de la vida*).

2.3. El Cubismo

El Cubismo es un movimiento pictórico que, desarrollado en París desde 1907 hasta 1914, surge durante la decadencia del Fauvismo como una salida a éste, que había llegado a perder completamente todo contacto con el mundo físico. Su objetivo no es copiar la realidad, sino construirla, siguiendo la estela de Cézanne y del Puntillismo. Para ello, los cubistas no pintan las cosas como son ni como las ven, sino como las piensan. El cuadro forma parte de un proceso mental que arranca de nuestra experiencia cotidiana: no vemos las cosas

de manera unitaria, pues tienen distinto aspecto según el lugar que ocupemos. La mente se encarga de juntar todos los puntos de vista parciales para que tengamos una noción completa de lo que observamos. Este mecanismo intelectual de la visión es la esencia del Cubismo, que ofrece una rara mezcla de imágenes que transmite mejor lo que verdaderamente son los objetos y las figuras. Éstos son ya conocidos por el espectador antes de ir al cuadro, pues pertenecen a su mundo habitual, de manera que él sólo tiene que participar en un juego que consiste en relacionar los fragmentos planos que encuentra para elaborar la idea de una forma sólida. Por eso, se trabaja sólo con temas muy conocidos, como frutas, vasos, botellas o instrumentos musicales.

El resultado es un nuevo tipo de espacio pictórico, el cubista, que rompe definitivamente con el instaurado desde el Renacimiento y que se caracteriza por ser plano, simultáneo y transparente. Se compone de formas geométricas que niegan la perspectiva convencional por considerarla algo ilusorio que, como tal, estimula los sentimientos, por lo que entre figura y fondo ya no hay vacío. No obstante, existen algunos indicios de profundidad, como las líneas inclinadas, y de volumen, como las curvas y el claroscuro, que, desde luego, no pretenden reproducir lo que vemos. Así, la obra cubista ofrece al mismo tiempo distintos puntos de vista, como por ejemplo el perfil y el frente en un rostro, lo que es imposible captar en la realidad, donde se necesitan momentos diferentes para que el espectador o lo que se contempla cambien de posición. Entonces, el Cubismo introduce en la pintura el factor temporal, con lo que la imagen resultante es plana y muy poco natural. Al mismo tiempo, el espacio cubista es transparente, ya que unas formas se incrustan en otras y dejan ver lo que se esconde tras ellas, pues en definitiva crean un mundo que les es propio. De ahí que el parecido con la realidad disminuya y sea difícil a veces reconocer lo que se representa, aunque siempre existe algún detalle que facilita al espectador esta tarea. Por tanto, el Cubismo no es arte abstracto, aunque sí constituye una de las fuentes de las que nace la abstracción, pues antes de que ésta surja demuestra que la obra de arte no necesita representar la realidad exactamente como se ve.

Dentro del Cubismo sobresale Pablo Picasso (1881-1973), quien, juntamente con Georges Braque (1882-1963), es su creador. Picasso cambia constantemente de estilo y abarca actividades tan diversas como la pintura, el grabado, la escultura y la cerámica. Tras sus períodos azul (1901-1904) y rosa (1904-1907), en los que es fiel a la tradición figurativa, rompe radicalmente con ésta a través de las tres fases por las que atraviesa el movimiento: el Precubismo (1907-1910), el Cubismo analítico (1910-1912) y el Cubismo sintético (1912-1914), aunque esta última etapa la prolonga hasta 1917 al mismo tiempo que recupera lo clásico.

El Precubismo nace a raíz de una exposición retrospectiva de Cézanne en 1907, que causa gran impacto por ser el primero en construir un espacio con formas geométricas coloreadas, alejándose así de la perspectiva renacentista. De ahí que esta primera etapa del Cubismo se denomine también cézanniano, pues su idea de tratar la naturaleza según la esfera, el cilindro y el cono se cumple ahora a rajatabla, lo que supone descomponer la realidad en un conjunto de fragmentos espaciales inclinados denominados facetas, tan apretados que no dejan resquicios entre ellos, pues se articulan como una red cristalina donde no hay profundidad. Figura y fondo se suman ya, aunque aún se conserva el colorido y a través del sombreado se sugiere el volumen

ausente en los fauvistas. Además de Cézanne, es decisiva la influencia del arte antiguo (egipcio e ibérico) y del arte primitivo, fundamentalmente de la escultura africana, como también lo fue para el Fauvismo. Pero mientras éste asume de ella la simplicidad técnica, para los cubistas también supone cortar con la concepción clásica de la belleza (*Las señoritas de Avignon*).

El Cubismo analítico trocea tanto las formas que las líneas de contorno se quiebran, se multiplican los puntos de vista, todos con igual importancia, y se reduce la gama cromática (*Ambroise Vollard*). Figura y fondo se funden aún más y todo salta al primer plano, con lo que todo aparece como una compleja e imbricada red de líneas, como una telaraña en donde lo que se pinta es casi irreconocible, lo que se conoce como el período hermético (*Mujer con guitarra o mandolina*).

Frente a este carácter indescifrable que presentan al final las obras analíticas surge el Cubismo sintético, que mantiene el espacio plano y la síntesis de visiones, pero introduce algunos detalles figurativos fácilmente reconocibles. Por tanto, después de la destrucción analítica Picasso reconstruye nuevamente el objeto reagrupando sus partes, pero con independencia del mundo exterior. Para ello se inventa el *collage*, técnica que consiste en incorporar elementos no pictóricos, como papeles pegados, ya sean letras sueltas o recortes de periódicos (*Violín*), y diversos materiales como tela y cuerda (*Naturaleza muerta con silla de paja*), arena (*Violín colgado en la pared*) o madera (*Guitarra y botella de "Bass"*). Como consecuencia, se aclara el significado de la obra, pero también se incita a reflexionar sobre lo que se ve en el cuadro. Por ejemplo, cuando un objeto cotidiano como un vaso se realiza con papel de periódico se está metiendo forzosamente en un ámbito que no le pertenece, por lo que causa mucha extrañeza, la misma que puede producir el momento histórico que se vive en vísperas del inicio de la Primera Guerra Mundial, cuando se produce el Cubismo sintético.

La nueva técnica del *collage* supone una auténtica revolución con repercusiones posteriores importantes. De momento, conlleva una simplificación formal, pues hay que restringir drásticamente el número de planos y articularlos con mayor claridad. El resultado es una pintura muy plana, sin profundidad ni volumen como antes, donde figura y fondo siguen unidos para mostrar el modelo desde distintos puntos de vista simultáneamente. Sin embargo, ahora se recupera el color y el dibujo asume de nuevo su función descriptiva, pues ambos se convierten en importantes auxilios para conectar unos planos con otros. Incluso cuando no se pegan elementos de la realidad, las formas aplanadas y coloreadas parecen haber sido recordadas y pegadas sobre el lienzo (*Arlequín*). Picasso llega aún más lejos cuando aplica el mismo principio del *collage* a la escultura, con lo que la desvincula totalmente de la tradición en lo que se refiere a sus materiales, a sus técnicas y a su iconografía. En lugar de piedra, madera, arcilla o bronce, opta, por ejemplo, por la hoja metálica y el alambre (*Guitarra*).

Aunque el Cubismo como movimiento artístico finaliza en 1915, sigue vigente durante más tiempo al conciliarse con otros estilos, como demuestra Picasso. Después de abandonarlo repentinamente para dar paso a una etapa clasicista (1917-1925), retoma las formas cubistas pero dándoles al principio un enfoque surrealista (1925-1935) y luego expresionista (1936-1946). En el primer caso, Picasso pone el Cubismo al servicio del Surrealismo, pues éste le interesa por su concepción mental del proceso artístico. Por eso, el artista da ahora

más importancia a las figuras que a los objetos, decantándose por formas discontinuas y ambiguas hasta el punto de resultar violentas (*Figuras a orillas del mar*). A continuación, su Cubismo recurre a la deformación y a la exageración, típicamente expresionistas, para manifestar conflictos políticos y personales (*Guernica*).

Por tanto, la trascendencia del Cubismo no estriba sólo en su total rechazo del pasado sino en su capacidad de generar otras opciones. En su seno se fragua el arte abstracto y se abren nuevas posibilidades para estilos ya constituidos como el surrealista o el expresionista. Asimismo, surgen otras modalidades de Cubismo, como el Órfico u Orfismo, en el que el tema pierde aún más importancia, como manifiestan Robert Delaunay (1885-1941) y Fernand Léger (1881-1955). El primero concibe el cuadro como un fenómeno luminoso, donde la luz se descompone y mueve todo el espacio (*Torre Eiffel*), mientras que el segundo contrasta formas que se reducen a tubos que mecanizan la composición para estar en consonancia con la vida moderna (*La ciudad*).

2.4. El Futurismo

Al mismo tiempo que se desarrolla el Cubismo lo hace el Futurismo, un movimiento muy unido al anterior que, sin embargo, trasciende lo artístico para convertirse en un fenómeno ideológico. Nace en 1908 dentro del ámbito literario, concretamente en Milán, gracias al poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944). Éste proclama la necesidad de acabar definitivamente con el pasado, en especial con el clásico, rindiendo ahora un nuevo culto al ruido, a la velocidad y a la energía mecánica, propios de la modernidad. Tras publicarse en París en 1909 el Manifiesto Futurista, en 1910 salta al terreno de la pintura y en 1912 al de la escultura, siempre a partir de la premisa de que el arte debe reflejar el dinamismo del universo.

El punto de partida es el Cubismo analítico, del que se adoptan la descomposición geométrica y las vistas simultáneas. Sin embargo, el resultado no es un espacio estático como el cubista, pues el movimiento y la luz se comportan como fuerzas físicas capaces de deformar los cuerpos como si éstos fueran elásticos, por lo que cambian su aspecto. Como consecuencia, las figuras futuristas son una prolongación de su entorno, del que no se distinguen, y poseen un sentido incompleto, pues sólo son un fragmento de un movimiento continuo, de una acción. Por tanto, lo que se representa no es lo que se piensa ni lo que se ve, sino lo que acontece en un nivel meramente psíquico, lo que vincula al Futurismo con el Expresionismo.

El pintor y escultor Umberto Boccioni (1882-1916) ofrece un nuevo concepto de estatua, completamente abierta, pues el aire entra en ella, con materiales como cartón, hierro, tela o espejos, entre otros. Así quebranta la tradición escultórica, igual que Picasso por la misma época. Sin embargo, su intención como futurista es captar cómo la velocidad afecta físicamente a la forma del cuerpo humano, que sigue siendo reconocible pero es completamente distinto en relación a cuando está quieto. Pero no sólo se mueve el cuerpo, sino que éste pone en movimiento a la atmósfera, que así ejerce un empuje sobre él. De todo ello resulta la forma aerodinámica, tan presente desde entonces en la producción industrial siempre que se quiere aludir a la cuestión de la velocidad, tanto en vehículos como en objetos. (*Formas únicas de continuidad en el espacio*). En su pintura, Giacomo Balla (1874-1958) va más allá al eliminar casi del todo las figuras y también

los colores por causa del movimiento rápido, por lo que sus imágenes son especialmente aptas para expresar la misma idea de velocidad en medios tan diversos como los tebeos o la publicidad (*Automóvil de carreras*). Aunque el Futurismo termina en 1916, su influencia sigue vigente después de la Primera Guerra Mundial, cuando se identifica con el fascismo.

Aunque no pertenece al movimiento, el escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), que fue ayudante de Rodin en París, sí comparte en algún momento con el Futurismo su interés por la energía cinética (*Pájaro en el espacio*), aunque al principio se encuentra también cercano al Cubismo, por su búsqueda de la estructura geométrica, y al Expresionismo, por su máxima simplicidad formal que recuerda al mundo primitivo (*El beso*).

2.5. El Expresionismo alemán

Al mismo tiempo que en Francia surge el Fauvismo, también en 1905 en Dresde se forma El Puente, grupo de artistas que, en torno a un programa escrito, está vigente hasta 1911, por lo que coincide al final con el Cubismo analítico y con el Futurismo. También quieren hacer frente al Impresionismo, pero en lugar de incidir tanto en lo formal ponen mayor énfasis en el contenido. A partir de asuntos extraídos de la vida cotidiana, se interesan por los problemas más íntimos del hombre en una época presidida por la ansiedad, la angustia, la culpa, la opresión o el miedo. De ahí su afán por dar a cada imagen un sentido espiritual propio, al tiempo que manifiestan su desilusión por el desarrollo industrial, según ellos perjudicial para el hombre por frenarle su creatividad.

Los artistas de El Puente prosiguen la labor de otros que, dentro de finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con el Postimpresionismo y con el Modernismo, confiesan su pesimismo frente a la sociedad del momento. Es el caso del noruego Edgard Munch (1863-1944), quien llega al desequilibrio emocional cercano a lo patológico (*El grito*), y del belga James Ensor (1860-1949), con un humor y un gusto por la anécdota que rayan en lo absurdo, lo extravagante y lo irreverente. (*La entrada de Cristo en Bruselas*).

A partir de aquí El Puente comienza a desarrollar sus ideas en la pintura, en la escultura y, sobre todo, en el grabado en madera (xilografía), muy arraigado en la tradición artística alemana. Lo que se valora de la obra gráfica es su técnica artesanal, que no representa una imagen, sino que la crea a través de un proceso manual que comienza excavando sobre la materia dura, sigue manchando de tinta las partes salientes y concluye estampando la matriz sobre el papel. Al final aparecen líneas rígidas y angulosas que se convierten en el motivo dominante de un estilo que, en su rechazo de todo lo establecido, quiere partir de cero, como si el artista no hubiera dibujado, pintado o esculpido antes. Esto explica que sus obras parezcan poco conseguidas, con cierta torpeza, pero su objetivo no es reproducir lo que se ve, sino sólo expresar. Por eso, se produce un alejamiento de la realidad que afecta tanto a la elección de los colores como a la deformación o distorsión de las formas, llegando a enfatizar el valor de lo feo. No se busca el sarcasmo sino la forma simple que es fruto del trabajo manual, el mismo que da origen al arte de los primitivos, referente tanto de los fauvistas como de los expresionistas alemanes.

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) critica la superficialidad de la burguesía y el ambiente angustioso de la ciudad moderna (*Una calle en Berlín*). Emil Nolde (1867-1956) revela con el recurso de la máscara el carácter de sus personajes, haciendo así una importante contribución al arte religioso (*La Última Cena*).

En 1911, cuando El Puente llega a su fin, se funda en Munich El Jinete Azul (*Der Blaue Reiter*), grupo sin programa escrito que se mantiene hasta 1916 y que toma su nombre del almanaque que, publicado anualmente desde 1912, difunde alguna de sus ideas más destacadas. Esta nueva formación artística, coetánea con el Cubismo sintético, consolida el Expresionismo alemán desde el punto de vista teórico y, como consecuencia, constituye una de las fuentes de la pintura abstracta. A este punto se llega desde una premisa básica: el arte y la naturaleza son mundos completamente diferentes. Por tanto, el artista no tiene que reproducir lo que está fuera de él, sino sólo dejarse guiar por sus impulsos interiores. En definitiva, la obra se convierte en algo vivo que muestra otra realidad y que logra entre las distintas artes una verdadera síntesis, que es mucho más que una simple combinación, pues, por ejemplo, la pintura puede ser música y viceversa. Así se llega al concepto de obra de arte total, que, ya apuntada por los románticos, desemboca en la abstracción.

Todas estas ideas son llevadas a la práctica por el pintor ruso Vassily Kandinsky (1866-1944), principal representante de El Jinete Azul y uno de sus fundadores junto a Franz Marc (1880-1916). En 1910 crea la primera serie de cuadros abstractos y escribe *Lo espiritual en el arte*, publicado en 1912. En este libro explica que la abstracción consiste en abandonar cualquier referencia a la realidad que se observa para satisfacer la necesidad que tiene el hombre de sacar afuera su mundo interior (*Primera acuarela abstracta*). La nueva orientación que Kandinsky da al arte se consolida en su etapa dentro de la *Bauhaus* (1922-1933), escuela de arte fundada en Alemania. Es entonces cuando escribe *Punto y línea sobre el plano* (1926), tratado basado en su experiencia docente. Resalta que lo más importante en la pintura es la composición, es decir, la manera como se disponen unos elementos que, sorprendentemente, poseen una fuerza vital que les es propia y que les capacita para expresar por sí mismos. Estos elementos se reducen a tres: la línea, el color y la forma. Por tanto, se prescinde de las figuras y de los objetos que percibimos con los sentidos, pues de igual mismo modo a la música le bastan los sonidos y no depende de las palabras.

Así surge la pintura pura, que comienza con un solo punto que, si se mueve, genera una línea que, a su vez, produce un plano sobre la superficie pictórica. Las líneas engendran formas que tienen un significado concreto, como también los colores que encierran. Entonces, el color ya no describe el mundo real, pues se libera de la figura o del objeto. Su nueva función consiste en expresar por sí mismo el mundo interior del artista, lo que implica que cada pincelada, por insignificante que parezca, es fundamental para transmitir un mensaje determinado. Para ello, los colores poseen cualidades sensoriales y psicológicas hasta ahora insospechadas, que van más allá de la tradicional división de cálidos y fríos. Por ejemplo, igual que los sonidos, son altos o bajos, con lo que pueden estimular el oído. También provocan

en el espectador distintos estados de ánimo, pues mientras el azul y el verde invitan a la calma, el amarillo y el rojo hacen lo contrario. El resultado es un espacio pictórico completamente nuevo, creado por las mismas formas coloreadas, que lo ocupan todo sin dejar vacío entre ellas, pues se extienden y se contraen de manera continua, impidiendo que haya un punto de vista fijo.

Cuando Kandinsky comienza a realizar sus cuadros abstractos está llevando a sus últimas consecuencias la idea que ya alumbró a los primeros expresionistas alemanes, la de trabajar partiendo de cero. Por eso, él se comporta intencionadamente como un niño, que, a través de unos garabatos, refleja sus sensaciones respecto a todo lo que le rodea, sin necesidad ni capacidad aún de reproducir exactamente lo que ve. Es esta primera experiencia infantil, de carácter estético, la que se quiere recuperar porque así, en definitiva, rescata al hombre, que al llegar a la edad adulta se vuelve racional en un mundo industrializado. Por ello, la pintura abstracta de Kandinsky, que se desarrolla paralelamente al Funcionalismo arquitectónico, se encuentra, sin embargo, en su polo opuesto (*Composición VII n° 186*).

2.6. La Abstracción

El arte abstracto o no objetivo es una consecuencia del Cubismo, primera corriente que, preocupada fundamentalmente por lo estructural, ofrece la posibilidad de empezar a prescindir de la realidad objetiva y de concebir el cuadro como una entidad válida por sí misma. Esta idea se remonta al Romanticismo y es realizada por primera vez gracias a Kandinsky. Sin embargo, para movimientos como el Suprematismo y el Neoplasticismo las formas abstractas ya no son sólo expresión de las realidades materiales, sino modelo para lograr una armonía ideal entre el hombre y su entorno.

El Suprematismo (1913-1922) se gesta en Rusia antes de la Revolución de 1917, cuando Moscú y San Petersburgo destacan como focos vanguardistas equiparables a París. Sus inquietudes revolucionarias le llevan a aceptar el desarrollo industrial que les vincula con lo occidental, pero también le inclinan hacia la clase trabajadora, con sus tradiciones y su creatividad. Como consecuencia, el arte se entiende como medio de educar a la sociedad para eliminar las ideas del antiguo régimen de los zares. El objetivo prioritario del artista es dirigir su obra a las masas para construir una nueva vida. Este programa didáctico, que se paraliza en Rusia una vez que el Comunismo impone la tendencia realista para el arte tras la Segunda Guerra Mundial, repercute en Alemania, donde surge la Escuela de la *Bauhaus*.

Casimir Malevich (1878-1935) es el fundador del Suprematismo, nombre que él acuña para aludir a la abstracción total que logra con lo completamente puro y geométrico. Con ello se refiere a la supremacía que tiene el sentimiento, cuyo mejor modo de expresión son las formas más simples y elementales, como el cuadrado, que refleja el orden mental sobre el caos natural (*Cuadrilátero negro*). A partir de aquí utiliza otras, como el círculo y el triángulo, realizando combinaciones más complejas (*Composición suprematista, trapecio negro y cuadrado rojo*).

El Neoplasticismo (1917-1931) surge en Ámsterdam en torno a la revista *De Stijl* (*El estilo*). Se trata del más intelectual y utópico de todos los movimientos abstractos, lo que se debe a su fondo calvinista, que le impone un sentido religioso del deber y de la sobriedad. Theo van Doesburg (1883-1931), su creador, insiste en la necesidad de fomentar el arte no en sentido tradicional, sino como construcción de un nuevo espacio para vivir que sea la encarnación de la armonía del cosmos. Los principios que se derivan de ésta son las líneas rectas y los colores planos, pero dentro de una paleta muy limitada que sólo incluye los primarios, el blanco, el negro y el gris. Se trata de crear conjuntos asimétricos con rectángulos coloreados de distintos tamaños, pero siempre verticales y horizontales, aunque al final también se introducen las diagonales. El acercamiento al Cubismo es evidente si no fuera porque los holandeses renuncian completamente a cualquier sugerencia de volumen. Entre ellos sobresale Piet Mondrian (1827-1944), que desde 1919 hace de su obra una variación constante de rectángulos para dejar claro que lo primordial es el método, es decir, las ideas que sustentan lo que se ejecuta. Como estas ideas parten de la ley universal del equilibrio, el resultado sólo puede ser un arte de relaciones puras lleno de dinamismo y tensión (*Composición con rojo, azul y amarillo*).

El contenido de las obras de Mondrian alumbran al escultor estadounidense Alexander Calder (1898-1976) para construir sus móviles, que consisten en colgar objetos de distintas formas y colores que se unen con alambre metálico y están en movimiento, igual que el universo. Al principio lo logra instalando un motor, pero después procede de modo más natural, pues deja que el más mínimo roce con el aire provoque el cambio de posición de los elementos.

2.7. El Dadaísmo

El Dadaísmo se desarrolla desde 1916 hasta 1922 con motivo de la Primera Guerra Mundial. Surge en Suiza, concretamente en Zurich, lugar de encuentro de quienes huyen de la guerra iniciada en 1914. Allí, el poeta rumano Tristán Tzara (1886-1963) se convierte en su portavoz para protestar contra la sociedad del momento, responsable del mal que se padece. El grupo de artistas así constituido no posee un programa, pero comparte su actitud negativa hacia todos los valores establecidos, también hacia el arte e incluso hacia ellos mismos. Producto de esta postura anárquica es el mismo nombre de Dadá que eligen para identificarse, que alude al balbuceo infantil. No respetan nada del sistema vigente, al que quieren poner en crisis realizando intervenciones absurdas que llegan a escandalizar.

Marcel Duchamp (1887-1966), que pasó los años de la guerra en Nueva York, es el más radical del grupo. Para desvalorizar todo aquello a lo que tradicionalmente se rinde culto emplea dos recursos típicamente dadaístas. Uno consiste en copiar una obra de arte consagrada para alterarla con burla, de manera que con ello no se quiere destruir sino manifestar su rechazo a un público que la venera guiado por el muy discutible buen gusto (*Gioconda con bigotes*). El otro procedimiento, aún más provocador, es el *ready-made* u objeto encontrado. Se trata de elegir al azar un objeto cualquiera, pues sólo por el simple hecho de seleccionarlo

se convierte en una obra de arte. Así se pretende dar valor a cosas que habitualmente no lo tienen. El proceso es el siguiente: primero, el artista busca un objeto de uso cotidiano y hecho en serie, pues él no lo realiza, sólo lo presenta para que sea considerado de modo artístico; después, lo separa del contexto que le es habitual y en el que realiza una función práctica; finalmente, lo coloca en otro ámbito en el que no puede ser útil y, por eso, asume un sentido estético. Por tanto, el objeto sigue siendo el mismo, pero sólo por escogerlo, desplazarlo de sitio y asignarle nuevos elementos entra en la esfera de lo artístico (*Fuente*).

La experiencia del *ready-made*, que ofrece objetos con los que estamos plenamente familiarizados, explica que Duchamp realice una pintura del todo incomprensible que hace del cristal el material idóneo para hacer de sus reflejos, entre los que se incluye al espectador, otra alternativa al mundo real. Es otro concepto de pintura, no para deleitar los ojos, sino para que el que la contempla active también su creatividad con el fin de buscar posibles significados que, difícilmente, encontrará. Con ello se desacredita el arte entendido como algo puramente visual y se incorpora lo fortuito, pues, por ejemplo, el resquebrajamiento accidental de la obra puede formar parte del proceso artístico (*La novia desnudada por sus pretendientes*).

Con todo ello, el Dadaísmo aporta un nuevo enfoque de la obra de arte, del artista y del público. Lo que determina ahora el valor artístico del objeto no es la habilidad manual, sino sólo una actitud diferente frente a la realidad, por lo que se introducen materiales y recursos propios de la producción industrial, como la fotografía o el cine, aunque se usan de manera poco habitual. Al mismo tiempo, lo que caracteriza al artista es su comportamiento, que despoja a las cosas de su utilidad como única manera de gozarlas con un sentido estético, lo cual implica liberarse de toda norma para concebir su trabajo como un auténtico juego. Por último, el público queda desconcertado, pues en lugar de decir si le gusta o no la obra se pregunta qué es una obra de arte y llega a pensar que se están riendo de él. En definitiva, el dadaísta niega el arte por pertenecer a un sistema que ha generado la guerra y lo sustituye por la pura acción, con lo que abandona su concepción como productor de objetos. Desde este punto de vista, el Dadaísmo se opone al Cubismo, del que reconoce su carácter innovador pero achaca su racionalismo, al Futurismo, al que critica su postura belicista, y al Funcionalismo, con el que no comparte su filiación con el progreso industrial.

2.8. El Surrealismo

El Surrealismo nace dentro de la literatura en 1924, cuando André Breton (1896-1966) publica en París su *Primer Manifiesto*, donde expone que su principal objetivo es descubrir el mundo del inconsciente, por lo que es preciso liberarse totalmente de cualquier norma. En ese momento no considera las artes visuales, pero éstas se incorporan plenamente al nuevo movimiento a partir de 1928, cuando se edita *El surrealismo y la pintura*, aunque la primera exposición del grupo se celebra ya en 1925. Incluso desde el campo pictórico repercute en la escultura, como se aprecia, por ejemplo, en Alberto Giacometti (1901-1966), italo-suizo que trabajó en París.

Al Surrealismo se llega a través de la Pintura Metafísica (1913-1919), movimiento italiano que reacciona frente al Futurismo porque concibe el arte como algo desvinculado de la realidad y, por tanto, sin ninguna función ni significado. Con el término metafísica no se alude a una corriente filosófica concreta, sino al hecho de transmitir lo que está más allá del aspecto físico de las cosas. Para ello se recurre al mundo de los sueños, donde es posible liberarse de lo convencional para descubrir debajo de la realidad que vivimos otra distinta. En ésta, figuras y objetos se muestran sin vida y conviven en un espacio incoherente, pues está vacío y sin habitar, y en un tiempo inmóvil. De este modo, se critica la incongruencia del arte en la época moderna y se ofrece una propuesta completamente nueva, aún más radical que la futurista. Las relaciones misteriosas que se entablan entre unas formas y otras influyen directamente en los surrealistas, aunque en la Pintura Metafísica las figuras humanas suelen sustituirse por maniquíes sin rostro ni sexo en ciudades con plazas desoladas, sombras alargadas o estatuas clásicas. Así se evitan la anécdota y la acción, lo que constituye una ironía sobre la propia existencia, como hace entre 1914 y 1920 Giorgio de Chirico (1888-1978), quien crea imágenes fantásticas que causan mucha extrañeza porque parecen sueños tristes y enigmáticos (*Misterio y melancolía de una calle*).

Con el antecedente de la Pintura Metafísica, el Surrealismo se basa en las teorías del Psicoanálisis de Freud, que abogan por paralizar los pensamientos racionales del consciente para que los del inconsciente afloren libremente, pues de este modo se conoce una realidad que es mucho más real que la que vivimos cuando estamos despiertos. Por tanto, en el mundo de los sueños hay que explorar todas esas imágenes que se presentan combinadas y descontextualizadas de una manera tan ilógica, pues cuando estamos conscientes las consideramos distintas e irreconciliables. Si ciertos traumas se pueden solucionar recordando bajo la hipnosis experiencias reprimidas en el inconsciente, el arte, que se realiza con imágenes, es el vehículo más idóneo para liberar el mundo de los sueños de las limitaciones impuestas por la razón y el orden social. En esta lucha contra las costumbres establecidas los surrealistas se basan en el Dadaísmo, aunque carecen de su carácter espontáneo y anárquico. De hecho, muchos dadaístas forman parte del nuevo movimiento a partir de 1924.

Al comienzo, se proclama el automatismo psíquico como principio fundamental, que consiste en expresar directamente el inconsciente, es decir, sin que intervenga la razón y sin que haya ningún interés estético o moral. Se pretende trasladar el sueño en estado puro al cuadro, algo que en la práctica es difícil cumplir completamente, porque siempre es inevitable cierto control. Por ello, más adelante se reconoce que hay que aceptar otras vías que contemplen la intervención de la razón como trampolín para descargar lo que ella esconde. A partir de aquí, el procedimiento más característico es presentar imágenes absolutamente verosímiles que se combinan en un contexto muy incongruente, inexplicable y absurdo, para lo que se aplican técnicas fotográficas o cinematográficas aprovechando las experiencias dadaístas. Éstas también se tienen en cuenta para los objetos surrealistas, definidos como objetos de funcionamiento simbólico, pues son imposibles e inútiles porque se sacan de su contexto habitual, como ya se hizo con los *ready-made*, de los que se diferencian por ser un trasunto del inconsciente.

En cualquier caso, se pretende escandalizar al público, que no puede entender la obra dentro del sentido común, pues las escenas creadas equivalen a las que se sueñan y, por tanto, el artista no tiene conciencia de ellas ni sabe su significado. Aquí radica la autenticidad de la obra surrealista, pues es ella la que en verdad revela lo más interno del hombre. Estamos entonces ante un nuevo concepto de obra de arte, diferente al dadaísta, aunque surge a partir de éste. También el espectador asume una función diferente, pues ahora tiene que estimular su imaginación para intentar descubrir posibles soluciones a los enigmas que se le ofrecen. Es decir, se pide su participación creativa, al mismo tiempo que de manera intencionada su lógica queda completamente desorientada.

Este interés por llamar la atención poderosamente a través de la sorpresa imprevista y de la perversión justifica, entre otras cosas, que el Surrealismo constituya una de las raíces del arte norteamericano después de 1945, sobre todo del Expresionismo abstracto. Esto se explica porque en 1939, cuando se inicia la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de los surrealistas se exilian a Nueva York, donde prosiguen su trabajo. Pero, al mismo tiempo, en su afán de desconcertar se encuentra también el origen de su decadencia, pues llega un momento en que se convierte en un mecanismo fácil para evadirse de la realidad a través de asociaciones incoherentes que rayan en lo morboso. Si embargo, hasta llegar a este punto el Surrealismo se presenta como una alternativa revolucionaria posible para enfrentar la situación crítica del período de entreguerras, con un deseo de cambio, aunque finalmente su postura es sólo dogmática. En este sentido, su relación con otros movimientos que inmediatamente le preceden, como el Cubismo y el Dadaísmo, es positiva. El primero, que es la base de todo el arte moderno, le aporta la descomposición de la realidad a partir de un proceso mental, mientras que el segundo, con su falta de prejuicios, le brinda nuevas posibilidades técnicas. Sin embargo, el Surrealismo es la antítesis del Racionalismo arquitectónico y del Diseño industrial, pues éstos asumen el arte como conciencia para intentar reformar poco a poco la sociedad.

Max Ernst (1891-1976) es el surrealista que con más prontitud y mayor fidelidad intenta aplicar el criterio freudiano de liberar directamente el inconsciente a través del arte. Para ello acepta cualquier técnica que potencie siempre la imaginación, ya sea la tradicional o el *collage*, por ejemplo. Pero él va más lejos al inventar el *frottage* (frotamiento), que se inspira en el ejercicio infantil de frotar un lápiz sobre un papel, pero apoyando éste en una superficie áspera o con algo de relieve, como puede ser una moneda. Se trata de algo mecánico pero útil porque pone en funcionamiento la imaginación, pues el efecto final no es el simple calco de un objeto real, sino imágenes raras y, al mismo tiempo, sugerentes, que, más que provenir del mundo de los sueños, incitan ellas mismas a soñar. Desde un punto de vista teórico, el recurso de frotar se puede considerar el equivalente visual de la escritura automática, pues aparentemente es una actividad que no requiere una destreza especial ni tampoco se atiene a un gusto concreto, pues se desenvuelve fuera de la conciencia. Pero, en la práctica, sólo escoger y preparar las superficies sobre las que se va a trabajar, como también mostrar la obra resultante, requieren un control (*Jardín para aeroplanos*).

Joan Miró (1893-1984) también se ajusta en lo posible al puro automatismo psíquico, por lo que da rienda suelta a una inventiva tan desbordante que el propio Breton reconoce en él al más surrealista del grupo. Al principio, su fantasía se presta a la inocencia y a la alegría del

mundo infantil. Sin embargo, después sus imágenes se vuelven misteriosas, lo que se produce en el contexto de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial. Miró expresa el drama que suponen estos acontecimientos a través de formas casi abstractas, pero nunca geométricas, pues éstas derivan de la razón. Son formas que resultan muy evidentes, pero que no encierran ningún significado, se decir, no son símbolo de nada. Lo importante en ellas es que, al rechazar la geometría, asumen un carácter biológico, comportándose como seres vivos que se sostienen, se extienden y se contraen por sí mismo en un espacio inmaterial. De ahí que el arte de Miró se haya calificado como abstracción biomórfica (*Cabeza de mujer*).

Ya dentro de lo figurativo, René Magritte (1898-1967) ofrece muchas imágenes oníricas con exactitud meticulosa, recreándose en lo absurdo de lo banal para sugerir múltiples interpretaciones a partir también de los títulos de sus cuadros (*El doble secreto*). También lejos de la abstracción se encuentra Salvador Dalí (1904- 1989), quien se incorpora al grupo fundado por Breton en 1929, aunque en los primeros años de la década de 1930 es expulsado de él por distanciarse de sus ideales políticos (*El juego lúgubre*). Sin embargo, Dalí nunca dejará de ser surrealista, aunque, eso sí, a su modo. Su gran aportación es el método paranoico-crítico, una alternativa frente al automatismo psíquico. El término paranoico deriva de paranoia, que es una perturbación mental basada en el delirio, que consiste en tener desvariada la razón. Por tanto, Dalí se comporta sistemáticamente de manera irracional, como si se estuviera delirando, pero controlando en todo momento sus actos. Se trata de plasmar con la mayor claridad posible y de una forma completamente consciente las imágenes oníricas que ha visto, lo que él denomina “fotografías de sueños pintadas a mano”. Esto se logra intentando mantener el sueño en estado de vigilia durante el proceso creativo (*El gran masturbador*).

Frutos del método paranoico-crítico de Dalí son la imagen doble y el objeto surrealista. La primera consiste en representar un motivo que, sin modificar en nada su forma, es al mismo tiempo otro u otros diferentes (*Aparición de un rostro y un frutero sobre una playa*). Por su parte, los objetos surgen, igual que sus formas pintadas, del inconsciente, por lo que son casuales y, a diferencia de los dadaístas, nos introducen en un mundo superreal donde asumen una función simbólica (*Venus de Milo con cajones*). Para todo ello parte del simbolismo freudiano, que él amplía con numerosos temas vinculados a experiencias personales, sobre todo de tipo sexual. En este sentido, se siente especialmente atraído por lo blando y lo duro, de manera que lo blando lo pinta duro y viceversa. Por eso, lo comestible pasa a un primer plano, fundamentalmente cuando tiene una forma definida, como los crustáceos, con una envoltura dura que protege la masa blanda alimenticia. Lo que se come, blando por naturaleza, se deteriora hasta el punto de llegarse a pudrir, lo que enlaza con lo putrefacto. Este término que, al principio alude despectivamente a todo lo burgués, también se refiere al tiempo, que, como las hormigas, todo lo devora (*Autorretrato blando con beicon asado*). De aquí surgen los relojes blandos, que se refieren a un tiempo sin tiempo, es decir a ese tiempo inmóvil que sólo existe en nuestro inconsciente, pues cuando soñamos el tiempo lineal que avanza constantemente ya no importa y, en definitiva, lo único que perduran son los recuerdos. Por eso, los relojes, que son objetos duros, se hacen flácidos hasta el punto de derretirse como el queso, pues no son más que la imagen del espacio-tiempo que la nueva Física de Einstein proclama (*La persistencia de la memoria*).