

REFLEXIONES SOBRE UN ENSAYO DE JORGE ELLIOTT

por

Enrique Lihn

Abstracción y Figurativismo o el problema de la expresividad en la pintura, un ensayo de Jorge Elliott aparecido en el N^o 127 de *Anales de la Universidad de Chile*, señala una etapa a partir de la cual, también y por fin en nuestro medio, tendría que iniciarse una auténtica discusión en torno a los problemas que afectan a la filosofía del arte. Dicho trabajo constituye, sin duda alguna, uno de los más brillantes desafíos del espíritu que se hayan escuchado en este país en relación al tema que aborda, y, como si esto fuera poco, se trata sólo de un compendio de un libro en preparación que tuve ya la ocasión de anunciar, con palabras de su autor, en un pequeño artículo-entrevista para la *Revista de Arte*, obra que:

estudia las relaciones entre el mecanismo y el arte. El robo del artefacto por la técnica y el empobrecimiento del impulso de expresión ante el conocimiento del mundo externo. Debate las ideas de Woringer, Read y otros. Trata de establecer si existe o no un estilo en nuestra época y también, indaga los procesos de creación artística, e intenta revalorar la experimentación moderna del arte.

Las notas que siguen pretenden recoger y responder al desafío de Elliott, como la única forma que se me ocurre más viva de expresar mi estimación por un trabajo de naturaleza polémica, cuya resonancia se perdería en un comentario de estricta circunstancia. Obvio es decir que no tengo la pretensión de levantar frente a la sólida estructura del ensayo de Elliott, otra de equivalentes dimensiones; me daría por más que satisfecho si lograra, únicamente, señalar con claridad algunos de los puntos en que mi modesta opinión se resiste a subsumirse en la de un pensamiento poderoso, empeñándose en nadar contra la corriente del mismo; señalarlos como se circunscribe un terreno antes de iniciar cualquier especie de labor.

El más perfecto acuerdo surge de una primera lectura de *Abstracción y Figurativismo*, mientras dura la impresión de que se propone condenar los excesos indiscutibles a que ha dado lugar el arte moderno. Exis-

te una copiosa literatura sobre el tema y formas a veces muy curiosas de resolverlo; no obstante lo cual, Elliott consigue despertar una nueva atención en torno al mismo, engarzando las variaciones conocidas con sus propios puntos de vista que, desde el primer momento, se conciertan con las filosofías existencialistas de Karl Jaspers y Ludwig Klages, con la etnología y un cierto tipo de pensamiento sociológico *que parecería ignorar, sistemáticamente, el papel jugado por las instancias económicas en las transformaciones sociales* (como cuando después de preguntarse: “¿Qué indujo al caballero a entrar al mundo de las ideas refinadas? —Renacimiento—, dice: “*a esta pregunta sólo cabe una respuesta: el creciente impulso que fue adquiriendo el racionalismo desde los días de San Agustín y de Santo Tomás de Aquino.*”). Por otra parte, los arquitectos modernos o los historiadores de la arquitectura actual, que rechinarian los dientes leyendo, en particular, las secciones III y IV de *Abstracción y Figurativismo*, se han adelantado a Elliott —es el caso preciso de Lewis Mumford—, en culpar a la técnica de la devaluación del arte como portador de funciones, valores y significados simbólicos, motivo éste que desarrolla Elliott con acopio de argumentos en la primera sección de su escrito, en la sonora apertura del mismo.

La trágica encrucijada en que se encuentra el arte es consecuencia del giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización.

Ni la razón, diríase supracientífica, a su juicio, como en Jaspers, ni la ciencia misma, en cuyo presunto vuelco hacia la metafísica, proclamará luego la obtención de una “ventaja” contra “el utilitarismo carente de espíritu”, capaz de “provocar, más adelante, cambios en la estructura social” (?), son objetos de un ataque frontal dirigido; en cambio, a la tecnología que “ha levantado una seudonaturaleza —el aparato mecánico —que nos absorbe por completo”.

Si no se quiere hacer de la técnica un supraconcepto —forma vaga, ahistórica del concepto—, convendría, al diferenciarla específicamente del arte, tener presente que tanto aquella como éste, juntamente con los mundos de la ciencia, de la religión y, en suma, de todas las formas de la cultura, han ejercido unas sobre otras, poderosas influencias recíprocas, *circunstancia* que es atribuible a un origen común. Esto lo ha expresado, en forma mucho más clara, Herbert Read en *Imagen e Idea*, al desarrollar la teoría según la cual:

Civilización es interacción de facultades. La prioridad en el desarrollo corresponde al instinto vital: la voluntad de vivir. Todas nuestras facultades están al servicio de esta necesidad imperiosa, y el arte y la magia y más tarde la religión fueron parte de una compleja respuesta a este impulso único.

Mumford (que no estaría de acuerdo con Read, desde el momento que ve en la técnica la respuesta a una necesidad —la de orden y po-

der— sustancialmente distinta a la que pone en juego la facultad artística), es menos radicalmente escéptico que Elliott respecto de la virtual posibilidad de conciliación y equilibrio entre ambas esferas de actividad, y se empeña en reconocer todo cuanto la técnica tiene de positivo aún (o especialmente), en su irrumpir en el dominio de la expresión simbólica como el conjunto de *artes mecánicas*.

Quiero sugerir que al pintar Elliott un cuadro desolador que podría llevar por título *La enajenación del arte por la técnica*, aunque justamente incida en un caso de influencia recíproca, negativa para el arte, parecería ignorar esa correlación básica y constante de las formas de la cultura o, al menos, expurgar de ella, lo repito, la realidad socio-económica; con lo cual se hace abandono de la reciprocidad de todas ellas y se abre un margen —frente a la irremediable pluralidad de las mismas— para la formulación de juicios ligeramente arbitrarios. Todo ocurre como si el arte hubiera sido, sencillamente, *contaminado* por la técnica, y como si ésta, por otra parte, *hubiera podido surgir indistintamente en cualquier momento de la historia*, por un simple acto de decisión humana. Así:

los griegos pudieron haber seguido la senda del progreso material. No desconocían el método experimental, incluso desarrollaron máquinas, entre ellas una de propulsión a chorro en base a vapor, pero no se dejaron seducir por sus posibilidades, de modo que todas quedaron relegadas a la calidad de meras curiosidades de laboratorio. No les interesó explotar a la naturaleza en beneficio exclusivo del hombre, etc.

Un poco más y, si así lo hubiera decidido el hombre griego, le hubiésemos podido deber la revolución industrial. Pero fue (debió ser) necesario esperar todo un proceso de racionalización extraño al mundo helénico, interrelacionado con el paso de la comunidad democrática a la sociedad oligárquica, y con el auge del poder del dinero, proceso dentro del cual la ciencia, influida por la economía monetaria, se matematiza; hubo que esperar siglos de división y especialización del trabajo para que la revolución industrial, antesala del mundo supertécnico de hoy, fuera efectivamente y no conjeturablemente posible.

Me gustaría poner de relieve, más adelante, con la sombra al menos de la elocuencia con que Elliott anatematiza (de modo parcialmente justo), la servidumbre del arte respecto de la técnica, los momentos positivos de esa relación; momentos en los que espejearía, también en el ámbito del arte y de la cultura modernos, esa "interacción de facultades" de la que habla Read, una correlación originaria y siempre actualizada entre arte y técnica tal como, indiscutiblemente, ha cristalizado en las obras de los auténticos creadores contemporáneos.

Aquella primera impresión de la que hablé más arriba, en el sentido de que *Abstracción y Figurativismo* contendría un cuadro de la deca-

dencia del sentido actual del arte, se disipa tan pronto como aparece en el texto la frase que sigue:

En los últimos tiempos se ha asignado al arte no figurativo preponderancia sobre el figurativo en relación a las presuntas aspiraciones de la época, y estimula la experimentación siempre que se realice dentro del campo del no-figurativismo.

Un lector advertido descubriría mucho antes, en las primeras líneas en las que se habla del "mal llamado arte abstracto" —pues "todo arte es abstracto en cierta medida"— la primera vértebra de la espina dorsal del trabajo de Elliott, pues ésta última proposición constituye uno de los argumentos más socorridos (y refutados) de los críticos y artistas antiabstraccionistas. ¡Naturalmente! El título del ensayo es una réplica a *Abstracción y Naturaleza*, célebre trabajo de Worringer contra el cual, con lujo de observaciones penetrantes, se emplea Elliott en la sección v, al intentar poner a Worringer de cabeza.

Defender, contra Elliott, una tesis radicalmente opuesta a la suya, en el sentido de exaltar el racionalismo tecnológico como guía y pauta de la creación artística, sería adoptar una posición contradictoria, absurda y estéril. Pero conviene tener presente desde ahora que, por encima de su excelente diagnóstico, por cierto que altamente desfavorable, de la producción masiva, irresponsable y mercantilizada del arte, que en vagos términos generales llamamos moderno, se prepara un asedio, desde varios frentes, al arte abstracto, como si éste fuera, en última instancia, el fruto maligno del árbol de la ciencia; pues, a pesar de la relativa consideración con que empieza a emplearse el término racionalismo, por las necesidades mismas de dirección estética de Elliott ("el arte, como aquella esencia que llamamos vida, no es trasmutable en conocimientos precisos, su esencia no es intelectual", etc.), y por la fuerza de la corriente de pruebas y argumentaciones; por todo esto, digo, se va acen tuando a lo largo del discurso el carácter irracionalista del mismo, hasta que éste culmina, luego de aprobar la opinión de Weidlé respecto de la disolución racional de la cultura, de carácter francamente mitomaníaco, en la siguiente conclusión:

El racionalismo a medida que aumenta individualiza, y por esto se debilita el estilo auténtico y se entra en una época de artistas ocasionales. La disgregación que provoca la individualización llega al extremo de destruir todas las formas, incluso la interna del hombre y él decae a la categoría de ente, de cifra inexpresiva.

Insisto en que creo justa la observación de Elliott en el sentido de que "el giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización habría operado, pero en zonas periféricas de la creatividad y

en determinadas orientaciones históricas de la sociedad como un factor decisivo de lo que llama H. Read, corrupción de la conciencia artística (giro que emplea este último escritor para repudiar el período post-renacentista obsesionado por obtener una "ilusión de lo real" con el auxilio de la ciencia). Lo que no me parece justo es el desconocimiento que practica Elliott de toda motivación espiritual en el arte que llama abstracto absoluto —"pues todo arte es abstracto en cierta medida"—, y creo que es posible (y necesario), hacer justicia a todas las formas de creación artística que, con debida justificación histórica, han contribuido al desarrollo de la modernidad en el arte, a la formulación de un estilo viviente y, por lo mismo, inacabado, pero en cualquier caso susceptible de descripción y explicación.

Toda intuición fuerte nos abrumba y nos convence y por esto la expresamos sin detenernos a considerar cuanto en su exposición no pasa de ser una herejía personal. Pero también tales intuiciones revelan verdades.

Este justo elogio condicional que tributa Elliott a Worringer es por igual aplicable a las verdades y herejías personales de *Abstracción y Figurativismo*.

Sería de utilidad determinar el proceso que, para Elliott, sigue el arte en su desarrollo, para aclarar sus posiciones como historiador y sociólogo del arte, comoquiera que, en ningún caso, se trata de un estético abstracto.

Grosso modo tendríamos tres grandes eras que representarnos, grandes segmentos de la curva total del proceso histórico-artístico, conforme en parte a la conocida comparación con las edades biológicas: nacimiento, desarrollo y muerte, sustituida ésta última, "porque no somos pesimistas irremediables" por el actual deterioro, acaso remediable, de la capacidad de manifestación expresiva.

La primera era comprendería "las genuinas épocas de arte", correspondientes a "las culturas prehistóricas o primitivas" no individualizadas", las altas culturas del Medio y Lejano Oriente, y aun de Occidente (Grecia y Roma), que mantuvieron "el cofre colmado de tesoros que una realidad mítica viviente contenía" (Jaspers). En el trazado de la línea ascendente se alcanzaría a incluir a la Alta Edad Media pre-agustiniana y anterior a Santo Tomás de Aquino como gestores y símbolos del creciente impulso que adquiriría el racionalismo al cual "muchos artistas y estetas responsabilizan por el estado de postración en que se encuentra el arte hoy día".

En un estilo francamente apologético, en el que campea siempre el defensor de "lo aun significativo dentro de la cultura tradicional a que pertenecemos y que no ha sido reemplazada", Elliott exalta —después de realizar una síntesis histórica cuya amplitud es una amenaza para la objetividad de la misma— el cuadro en que, bajo el signo de la "integración cultural", se conciertan las llamadas "genuinas épocas de arte".

En ellas se impone “el dominio de una visión colectiva, encarnada en símbolos y mitos”, “visión interna —mítico-simbólica— que objetiviza la relación entre ser y cosmos. Las definiciones de estilo a que acude Elliott, según las cuales “el estilo sería la manifestación de la cultura como un todo, el signo visible de su unidad” (Meyer Chapiro), mientras que “En el hombre, en lo más profundo de su ser se mantenía en comunión con lo sobrehumano y con los poderes sobrenaturales del Universo, el estilo daba testimonio de esa unidad que trasciende al ser individual” (Weidlé), marcan el grado extremo del entusiasmo que despierta en Elliott un imposible y para él deseable retorno a “las genuinas épocas de arte”, las únicas que, según puede inferirse de la definición de Chapiro a la que Elliott adhiere, habrían sido capaces de crear un estilo.

Es posible que en las culturas primitivas el hombre adquiriera “una densidad interna no individualizada, como consecuencia de la presión que ejercía sobre él el ambiente comunal”; pero hace bien en recordar que “el caso de un grupo en estado neolítico es distinto al caso de Grecia, la Edad Media o el Renacimiento que, a su vez, son distintos entre sí”.

Respecto de la Edad Media, la presión ejercida sobre el hombre por “el ambiente emotivo comunal”, por el carácter específico de la sociedad en que dicha presión se ejercía, lejos de constituir un incentivo, constituyó una rémora del estilo: “El esfuerzo —del arte cristiano primitivo— por expresar lo desconocido, lo numinoso, las emociones trascendentales, terminó en un simbolismo sistemático, en un elaborado ritual, en formas sin sentimiento” (H. Read). Es el destino histórico que han corrido todas las sociedades irracionales, comoquiera que “la disolución racional de la cultura” ha sido y será aventajada mil veces por la disolución irracional de la misma. La supuesta “cultura integral” del medioevo se organizó, como se sabe, sobre la base de la subordinación de la filosofía a la teología, y restándole formalmente a las artes —consagradas a la gloria de Dios—, toda autonomía. Ha escrito Sartre:

Lo espiritual —y podría substituirse lo espiritual por lo artístico— en los primeros siglos de nuestra era, es un cautivo del cristianismo o, si se prefiere, el cristianismo es lo espiritual, pero enajenado. Es el espíritu hecho objeto. Se concibe así que, en lugar de aparecer como la empresa común y siempre comenzada de nuevo por todos los hombres se manifieste, en un principio, como la especialidad de unos cuantos.

La coherencia de la cultura clerical de la Edad Media no responde tanto, pues, a la supraindividualidad de un genio colectivo que, *en cuanto tal se constituiría, por definición, sobre las bases de la sociedad entera*, como a la rectoría espiritual de una de las “clases superiores”, el clero, que juntamente con la nobleza constituían los poderes omnímodos

de una sociedad estamental rigurosamente jerarquizada. Afirma Emil Mále:

Estamos dispuestos a reconocer que el gran arte medieval es una obra colectiva; tal concepción encierra, ciertamente, gran dosis de verdad. El arte expresaba, entonces, el pensamiento. Pero el pensamiento eclesiástico estaba encarnado en algunos hombres superiores. No es la masa quien crea, sino los individuos.

En un tono que no admite dudas respecto de sus simpatías por los factores individuales que habrían operado en la configuración del "Arte Religioso", el autor citado cancela, en forma tajante, la idea de "un ambiente comunal", que habría hermanado al señor feudal y al siervo de su servicio, haciéndolos comulgar en una misma visión, etc.

Con todo, no trato de poner el énfasis en el "individualismo" de los artistas medievales que, por cierto, debe entenderse en un sentido muy especial. Del orden establecido por Dios —el cristianismo como cautividad—, nadie podía evadirse, cada cual ocupaba la celda correspondiente a su estado, en esta especie de construcción carcelaria piramidal. La participación de toda la comunidad en los trabajos del arte debe entenderse en el sentido de que ellos recaían en la sociedad entera, pero, en ciertos casos, no de un modo esencialmente diferente a como se encargaban los esclavos de las antiguas civilizaciones de la erección de los monumentos que ellas nos legaron, bajo una batuta agitada en lo alto y la artesanía medieval —mezcla de arte y de oficio— admitía, en el orden de los estratos sociales, todas las servidumbres. En realidad en esa obra (la de las catedrales góticas) —escribió Charles Lalo— el trabajo del pueblo se limitó al transporte de algunos materiales; y más adelante:

La parte de fantasía individual, desde luego muy grande, que abunda en más de un detalle, como las esculturas de los capiteles, era por lo menos la obra de operarios de oficio, y de ningún modo la efusión de miembros cualesquiera del pueblo.

Claro está que Elliott no pretende que la cultura medioeval en parte individualizada como la nuestra, constituya una genuina "época de arte colectivo". Pero puede considerársela como uno de los más fascinantes y monstruosos ejemplos de las cimas más altas alcanzadas dentro de un mundo dominado por el irracionalismo religioso. La fundación de una "religión superior" se da siempre en conexión con el estratificarse de una sociedad, comoquiera que aquella, como ideología, no es más que la justificación de la estratificación estamental. Por otra parte, dicha fundación implica el cese de la espontánea creatividad mítico-simbólica, de la libre religiosidad creadora tal cual se da en las "sociedades inferiores" o en las altas culturas antiguas, e implica la tradicionalización y con-

sagración de las formas del culto, etc., todo lo cual termina "en un simbolismo sistemático, en un elaborado ritual, en formas carentes de sentimiento" (H. R.).

La verdad es que parece difícil encontrar en la prehistoria y en la historia de las sociedades una que realice el ideal de la "cultura integral", no individualizada y en la que una "unidad psíquica espiritual coherente" cristalice en un genuino arte colectivo.

Elliott busca en el pasado lo que no puede ser sino un proyecto de transformación y cambio de las sociedades actuales, tal cual él las describe, cuya alienación no puede imputarse, única y exclusivamente, al "giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización", sino, justamente, a la carga de irracionalidad que ellas arrastran o a las nuevas formas de irracionalidad surgidas al compás de los tiempos modernos.

Cuando no usa Elliott el término de racionalismo en una forma algo peyorativa, por la que parecería adjetivarlo, implícitamente de cientista y tecnológico, lo emplea, al describir la cúspide de la curva del proceso histórico artístico, para ensalzar determinadas formas de creación propias de las "culturas individualizadas", en las cuales "los estilos personales no tienen por qué negar al colectivo", supuesta la existencia en ellas de un estilo auténtico del cual aquéllos serían el fruto; bien que, como lo he citado ya, entre el estilo personal y colectivo (Elliott no ve en estos términos contradictorios la posibilidad de su resolución sintética), el equilibrio precario e inestable tienda, de modo fatal, a romperse, con la consiguiente pérdida de potencia artística, en épocas como la nuestra, incapaces, en rigor, de crear un "estilo auténtico" reiteradamente conceptualizado como el testimonio supraindividual de una "comunidad con lo sobrehumano y con los poderes sobrenaturales", expresable en mitos y símbolos al través de un estilo colectivo. Explica Elliott:

Puede ser que, cuando se desvanecen los símbolos y se descargan los mitos, el conjunto de la naturaleza pasa a ser algo así como su propio símbolo. Ella contiene el secreto de lo trascendente, ella es el misterio fundamental.

No me detendré a examinar esta proposición desde el punto de vista de sus implicaciones para el sentido del arte en que se apoya el trabajo de Elliott. Por el momento, atendiendo a la función de la misma, ella explicaría por qué la "autenticidad" del estilo no sólo superviviría a la "disolución racional" de la cultura, patente en las culturas individualizadas, sino que alcanzaría, en éstas últimas, su máxima potencia, *comoquiera que se atribuye a unas y otras, sustancialmente, la misma obra de creación simbólica, la misma voluntad de "hacer perceptible lo trascendente"*. Es en pro de un cierto tipo de individualización y de racionalización que Elliott describe ahora el proceso histórico seguido,

en particular, por la pintura. La poderosa expresividad de los genios individuales y la disgregación compensarían el debilitamiento, y hasta la pérdida del estilo colectivo auténtico. No importa el cundimiento del individualismo y la disgregación expresiva, pues, en la medida en que esto ocurre, "los artistas sienten la necesidad de independizar el arte que practican, de transformarlo en un medio de expresión cabal y autónomo, movidos a una reestructuración de su personalidad interna y a la adquisición del tipo de consistencia interior "que permite verter expresiones reveladoras en relación al mundo emocional". El predominio de lo racional en nuestra manera de ver el mundo significa que podemos, como es efectivo, lograr un grado de conciencia superior al que lograron los hombres de otras culturas". El peligro que comporta un exceso de autoconciencia que "disgrega al individualizar" y el cual diría relación con el realismo —observación factual, aproximación racional a la vida, interpretación excesivamente sistematizada y lógica de las proporciones, etc.—, eludiría dicho peligro y la posibilidad de expresar sin descartar el realismo, siempre que se posea una capacidad vivencial y una emotividad poderosas.

Creo que el trabajo de Elliott no acusa una conciencia bastante clara de la imposibilidad de restitución de la creatividad artística a conexiones sociológicas o coyunturas históricas que, por lo demás, no cabrían en el cuadro "de la cultura tradicional a la que pertenecemos —grecorromana cristiana— y que no ha sido reemplazada". Se debería esto a una tendencia suya a suponer un cierto desarrollo immanente de las formas artísticas, según el cual determinados factores como la técnica actuarían (para emplear en otro sentido uno de sus símiles) como agentes externos sobre el cuerpo del arte; mientras que otros factores, de signo positivo como aquella voluntad de equilibrio "entre el conocimiento intelectual del super-yo, y el más subjetivo del yo interno" que atribuye al mundo griego, incidiría, también, sobre la creación artística *desde fuera* como un modo magistral y enteramente libre de orientarla. Su ideal de un arte mitológico-simbólico, objetivizante de la relación entre el ser y el cosmos, parece haber cumplido el ciclo de su existencia en el marco de las culturas del mundo antiguo, menos fluidas que los llamados "períodos superiores civilizados" (Worringer), y para los cuales rige bien aquello de la "expresión de las artes a través de las fórmulas o convención concretizadora...", de la impersonalidad, constancia e integridad de los elementos configuradores del "estilo auténtico". ("El auténtico estilo colectivo es exclusivista y no admite elementos externos").

Ese ideal artístico, cuya imposible exhumación parecería anhelar, pasajeramente Elliott, es el que describe Worringer a la perfección, con criterio histórico-artístico, bajo el calificativo de naturalismo mágico, a la vez que le extiende su certificado de defunción:

El naturalismo primitivo no es cuestión de ojos, sino cuestión del hombre entero y de su actitud anímica frente al sentimiento de la naturaleza. Este sentimiento de la naturaleza es

tan fuerte e inmediato, está tan compenetrado con la representación total, metafísica del mundo, que al naturalismo por él producido puede dársele muy bien el nombre de naturalismo mágico. También podría llamársele naturalismo trascendente, porque trasciende de la vivencia natural y penetra en lo metafísico religioso. De otra clase, esencialmente distinta, es el naturalismo de los periodos superiores civilizados (El Arte Egipcio).

En relación al arte de nuestras antiguas culturas, las precolombinas, de las que suele ocuparse Elliott como ejemplos de culturas integradas y de visión colectiva, citaré unas palabras definidoras de Paul Westheim, que también, creo, inciden en la aclaración de lo que este autor llama el realismo mítico y, para este caso, en su correspondiente y total eclipse desde el punto de vista de nuestra concepción artística:

La finalidad del arte precortesiano no es, pues, no puede ser la representación y fijación del fenómeno óptico. Para este mundo artístico, la auténtica y genuina realidad, a la que hay que atender, es la que actúa dentro de las cosas como elemento vital: aquellas ocultas fuerzas mítico-mágicas. Darles expresión, traducir, en forma plástica los espíritus que alientan en las cosas, esencia y sentido de las cosas, no lo que son como fenómeno óptico, sino lo que significan: he aquí el propósito de este crear artístico; de ahí debe partir su apreciación estético (Arte Antiguo de México).

De estas largas citas, sólo quiero obtener una obvia inferencia en el sentido de que la expresión simbólica, de la que "toda una escuela filosófica se preocupa hoy", poco o nada tendría que ver con el estilo supraindividual y cosmogónico de ciertas sociedades prerracionales; ni aun con la controvertible visión colectiva medieval, configurada e impuesta, en verdad, en el seno de una superestructura más y más formalista y artificiosa.

Se diría que la naturaleza "como depositaria del secreto de lo trascendente, del misterio fundamental" —una vez desvanecidos los símbolos y los mitos— determina que en "Abstracción y Figurativismo" la noción de forma significativa aparezca, en parte, asociada a esas formas de significación simbólica que en "las culturas no individualizadas" apuntan, a través de la creación de "símbolos universales", a develar un *saber total* del hombre y del mundo, tal cual se da en las sociedades mágico-mítico-religiosas. Si yo tuviera que determinar el sentido de dichas formas significativas o simbólicas recordaría a Herbert Read quien las define unívocamente:

El arte nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo.

Y, más adelante:

Es necesario imaginarse una fuerza constante, un instinto ciego que va caminando a tientas hacia la luz, buscando una ranura en el velo de la nada y descubriendo formas significativas. El acto específicamente estético es el de tomar posesión de un segmento descubierto de lo real, establecer sus dimensiones y definir sus formas.

Este concepto *racional* de forma significativa no es por lo demás, ni mucho menos, ajeno al discurrir de Jorge Elliott quien, por ejemplo, describe el proceso de abstracción sintética y esencializadora del artista paleolítico como un esclarecimiento de la significación formal que implica, sencillamente, dejar de lado lo superfluo.

En cualquier caso, lo que interesa a Elliott es demostrar contra una era —la nuestra—, era de “la innovación por la innovación”, la superioridad de aquellas épocas en que “las innovaciones resultan, más bien, florecimientos de estilos individuales en armonía con la esencia aun palpitante de la tradición” y en la cúspide de esa curva que marca el apogeo de tales estilos colectivos e individuales a la par, todo estilo le parece respetable con la sola excepción del “abstracto absoluto”. “Desde el punto de vista del estilo, el barroco es más débil que el de comienzos del Renacimiento o el gótico final, mientras el rococó aparece más débil aún”. Pero “el gradual deterioro del estilo” sólo se torna catastrófico con el surgimiento de “una abstracción tan decididamente no figurativa que abstrae, incluso, la esencia vivencial y significativa de las formas”, o de aquella otra que, al ser excesivamente geométrica o racional, cristaliza y destruye las formas, como diría Apollinaire. (Curiosa invocación al patrocinador del “arte puro” que en sus *Meditaciones Estéticas* —cito de Charles Pierre Bru— afirmaba: “C’est l’art de peintre des ensembles nouveaux avec des elements empruntés, non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l’artiste et doués par lui d’une puissante réalité...”).

Que el arte moderno, tal cual lo describe Elliott, aun en sus aspectos mayormente negativos, resulte difícil de entroncar con cualesquiera tradiciones teóricas o prácticas, me parece francamente un punto de vista difícil de sostener. En último término, aun en las expresiones o modalidades expresivas ultraindividualistas, residuales, en las que “cada individuo inventa su propia jergonza” y “no puede exigir que todos sus semejantes la entiendan” pervive —aunque si se quiere inutilizado por reducción al absurdo— el principio del individualismo romántico; en cierta medida la explicación que ofrece Elliott del romanticismo como “una intensa reacción contra las convicciones mecanicistas”, parece de válida aplicación a muchos de los productos del arte moderno que imputa al “giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización”. Mumford, que tan bien ha descrito el proceso de enajena-

ción del arte por la técnica, ve con acierto, en algunos fenómenos morbosos todavía una forma de simbolización estética:

Lo que los símbolos dicen entonces, con mayor claridad que las palabras directas es: Me odio, odio al mundo, te odio. Muere. O bien, en la maldición aun más significativa de la jerga moderna el artista dice ahora algo más sádico y siniestro: No mueras, sufre.

Y agrega:

Cuando la vida ha impulsado al artista a tal punto de desesperación, el valor de la obra de arte tiene para aquél sólo un valor medicinal; más allá de su obra queda sólo la violencia maniaca o la ciega autodestrucción.

Este sería el mensaje y la reacción de un arte neurótico y autodestructivo contra la técnica más y más automática, impersonal y objetiva.

Sin que sea preciso apelar a las tradiciones más vivas e inmediatas del abstraccionismo absoluto (Cézanne, el cubismo, el orfismo, el neoplastismo, etc.) si se tratara aquí, simplemente, de ensayar una justificación retrospectiva de dicho arte, no faltarían argumentos probatorios.

El concepto filosófico de la belleza absoluta entre los griegos, asociada —recuerdo una explicación de Bosanquet— al único principio estético, propiamente tal, que Platón llevara a su cabal desarrollo —el de la unidad en la multiplicidad— comprendía una constricción ejemplificadora a los elementos simples de belleza, a las “formas geométricas elementales”, “líneas rectas y círculos, planos y figuras sólidas formadas de ellos mediante varillas giratorias y reglas y medidores de ángulos” (*Filebo*), y en fin todos aquellos elementos que habrían participado de modo inmediato de “las propiedades principales a que dedican su atención las ciencias matemáticas”, “el orden, la simetría y la limitación definida” (Aristóteles). Buena parte del arte no figurativo actual, aquel que se obstina en buscar “una trascendencia en las abstracciones atadas a lo calculable en la proporción matemática” (J. E.), parecería prefigurada por la doctrina helénica de la belleza absoluta.

Pero no me propongo justificar el arte abstracto absoluto por el grado de antigüedad que es posible atribuirle; aunque rigiera, en este caso, la inválida fórmula según la cual nada hay de nuevo bajo el sol, cabría aun preguntarse por qué en el mundo del arte moderno ha podido prosperar, a tal punto, el abstraccionismo, elevándose, al mismo tiempo, como quien dice, a su quinta potencia; y en qué sentido puede interpretarse y cómo es preciso evaluar la innegable primacía de ese estilo de arte.

En *Abstracción y Figurativismo* se dan varias respuestas a la primera de esas preguntas, pero sustancialmente es “el giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización” el gran culpable, no ya sólo —en esto hay concenso unánime— de la producción en serie de

“novedades artísticas sensacionalistas para el gran consumo, sino —y este es el blanco del trabajo de Elliott y su talón de Aquiles— el agente que habría conspirado a favor del absolutismo abstracto que es visto como un disolvente de la vitalidad artística; como si por abstracción sólo pudiera entenderse un modo de “trasquilar lo visible para descubrir su verdadera estructura formal”.

Es cierto que el apogeo de la civilización mecánica en los países altamente industrializados ha sido una fuente de inspiración artística, particularmente, si se quiere, en el terreno de la arquitectura, donde un pionero como Van de Velde, “la primera voz arquitectónica de resonancia europea en proclamar la unión de industria y arte” (Bruno Zebi), infundiera, según el autor últimamente citado, a los ideales de William Morris —“Formas claras, estructuras racionales, honestidad de trabajo”— “la valiosa adhesión al mundo de la máquina, a las creaciones de los ingenieros, una confiada fe en un porvenir en el que la belleza dominará a la industria”.

Pero justamente he citado un caso de una alianza entre arte y tecnología, algo muy distinto de una mera rendición y servidumbre del uno con respecto a la otra, expresada en forma fatalista por la idea del “giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización”; alianza que no habría podido cristalizar sin la mediación de una voluntad artística poderosa, *pues el rescate del arte de su alienación tecnológica o mecanicista ha debido —en los momentos relevantes de la modernidad creadora— emprenderse dialécticamente, a partir de la situación concreta planteada por la tecnología, no de espaldas a ella ni con la vista puesta en un pasado mítico-simbólico. Hasta alcanzar:*

Estos momentos de equilibrio entre arte y técnica, cuando el hombre respeta las condiciones de la naturaleza, pero las modifica según sus propias finalidades; cuando sus herramientas y máquinas regulan la vida liberándola de la subjetividad desordenada, pero sin dominarla, momentos que representan un punto culminante en el desarrollo de cualquier civilización (Lewis Mumford).

Una correcta apreciación de las conexiones entre la tecnología y la arquitectura modernas, considerada ésta como la primera de las artes útiles, productivas o constructivas —tal cual surge de la lectura de los especialistas— aunque no niegue la inspiración mecanicista, difícilmente, creo, podría ratificar el punto de vista de Elliott, según el cual el arquitecto moderno se habría limitado a la búsqueda de “una pureza técnica y funcional absoluta”; participando, según se infiere de sus apreciaciones, del proceso de disolución de las artes al entronizarse como “la forma dominante entre todas ellas” e imponiéndoles patrones racionalistas-tecnológicos.

La observación —válida en alguna medida— se funda en lo que llamaría Gropius ciertos slogans del período racionalista, como aquel de

“la aptitud para un fin equivale a belleza” o “La casa es una máquina para habitar”, principios de una dogmática constructiva que ni en la teoría ni en la práctica *se redujo a ellos*, y que aun fueran expresamente rechazados por los ideólogos del movimiento o, de alguna manera, transgredidos de hechos.

Voy a citar, in extenso, a Elliott, para no perder el detalle de su pensamiento frente a la arquitectura moderna. Después de descartar, en este ámbito, la teoría del dominio de un genio particular entre varios, en conformidad a su criterio de la uniformidad, impersonalidad e inexpresividad tecnológicas de la arquitectura (en contradicción con la opinión expresada con anterioridad: “La mayor parte de la arquitectura nueva es mala, la buena la hacen pocos. Ella es la creación de los genios individuales como Le Courbisier y Frank Lloyd Wright”), escribe Elliott:

Parecería que consideraciones de orden económico, en conjunción con las propiedades físicas de los nuevos materiales y también con requisitos de orden técnico y funcional, impusieron un alejamiento de los estilos tradicionales, dando origen a un problema que constituyó un estimulante desafío para algunos arquitectos genuinamente creadores.

De estos requisitos y consideraciones puramente técnicos y funcionales, habría surgido, pues “algo análogo al estilo”, “desprovisto de motivaciones espirituales”.

El pensamiento de Elliott, en este punto, se comprende a partir, nuevamente, de la causa final de su ensayo, cual es la de vindicar “el figurativismo tradicional en la pintura”, y la vocación individualista y autosuficiente de la misma, por contraposición a las formas pictórico-abstractas. La influencia que ejercería la arquitectura sobre la pintura y la escultura les infligiría daño, no tan sólo por el hecho de la subordinación de éstas por aquéllas sino, además, porque esa influencia la ejercería un arte —la arquitectura— fundado única y exclusivamente en un orden de valores científicos y prácticos.

Pero, como lo prueba E. Zurko, al historiar *La teoría del funcionalismo en la Arquitectura*:

la idea de función no es simple. Existen diversos tipos interrelacionados de funciones, tales como las necesidades prácticas o materiales de los ocupantes del edificio; la expresión funcional de la construcción; las necesidades psicológicas de sus ocupantes; la función social, y la función simbólico-monumental de la arquitectura.

Expresiones como arquitectura integral, arquitectura orgánica, etc., responden a concepciones arquitectónicas que, finalmente, han triunfa-

do del racionalismo tecnológico excluyente y del abstraccionismo funcionalista. Los mismos patrones matemáticos han sido desplazados del pensamiento arquitectónico constructivo por criterios biológicos, y si se ha de creer a Richard Neutra:

La arquitectura que admite como su esencia espiritual las matemáticas modernas es tan ajena a las matemáticas cuanto éstas lo son a los arquitectos mismos quienes, de todos modos, en este campo son simples aficionados sin mayor instrucción.

El proceso de humanización o de naturalización que compensaría, según Elliott, el carácter abstracto de la arquitectura, no puede reducirse, por otra parte, a expedientes superficiales como el de hacer penetrar grandes jardines a los edificios, rodeando a éstos con espejos de agua, y decorar los interiores con "plantas de considerable tamaño".

La conquista del espacio interno, fluido, por parte de la arquitectura orgánica, en contraposición al estatismo volumétrico, pictórico-escultural del racionalismo, parte "del interior (del edificio), del estudio de los ambientes, de los corredores, de los movimientos del hombre, y una vez determinados estos espacios lo viste, se diría, con la envoltura parietal".

El profesor Bruno Zevi explica luego cómo el espacio interno de la arquitectura trasciende la tetradsimensionalidad cubista —es decir, representación del objeto desde distintos puntos de referencia visual o, si se quiere, la figuración del movimiento en el espacio, del tiempo— que acusaba la influencia de la pintura sobre la arquitectura de las dos o tres primeras décadas del siglo, en orden a la obtención de un espacio propiamente arquitectónico que "no puede ser aprehendido ni en los modelos ni en las fotografías, sino únicamente en la realidad de la arquitectura".

Se dirá que esto es aun subvenir a las necesidades prácticas o materiales del ocupante del edificio. No lo creo así; pero aun las mayores exigencias que pudieran plantearse desde el punto de vista de las "formas significativas" parecen haber sido satisfechas por la poética de los genios individuales como Lloyd Wright. Mientras que la arquitectura moderna se ha mantenido fiel, en su trayectoria histórica, a los supuestos de un *racionalismo integral* que, en lugar de apuntar a la disgregación individualista, dice relación con "sus tendencias en sentido social, espiritual y político" (Bruno Zevi), genuinos elementos constantes en la fluidez de su estilo, naturalmente reñidos con las fórmulas o "elementos concretizadores", que pudieran desviarla de su finalidad humana.

El relativo fracaso *sócial* de la nueva arquitectura se debe, como lo expresa drásticamente Zevi, a que "es la arquitectura no del magnate sino de los explotados", y no así a su presunta incapacidad para crear un estilo auténtico. También ella se ha visto marginada de "los procesos indispensables al desenvolvimiento de la vida social dentro de la sociedad", pero porque "por la fe de sus defensores, por las aspiraciones comunes y por los métodos de trabajo, se opone manifiestamente

a la base capitalista y no acepta superestructuras imperialistas. . ." (Bruno Zebi).

Al incorporarse, no obstante, a los procesos de una estandarización desespiritualizada, no es raro que "el grueso de la arquitectura actual" sea igualmente monótona y poco inspirada como la que le precedió" (J. E.). También en este punto es de lamentar que allí donde la crítica de Elliott a la autenticidad de la cultura y del arte modernos se hace irrefrenablemente extensiva a la vida social, *arranque implícitamente del supuesto de una sociedad única que reiteradamente describe en términos aplicables a la burguesa capitalista*, refractaria a todo cambio estructural progresista, y de cuyos mecanismos lesivos para la creación artística sólo cabría resguardarse —infiero— por el cultivo de una cultura divorciada de la civilización; de una sociedad que no la integrarían las masas; de un arte de genios individuales y de una crítica reaccionaria atenta a "valorar lo viviente, lo aun significativo dentro de la cultura tradicional a la que pertenecemos y que no ha sido reemplazada". La irracionalidad de una filosofía de la vida planea sobre este proyecto del cual se excluye, por cierto, la posibilidad de que el progreso material pueda engendrar una nueva cultura.

"El progreso material (ciertamente) no basta para engendrar una nueva cultura". Prueba de ello, como bien lo observa Elliott, es la incertidumbre cultural notoria allí donde la actividad social se ve impulsada "a través de inadecuados mecanismos mercantiles"; donde el comercio en obras de arte se ajusta a tales mecanismos y a un mercado que "funciona en base a novedades"; donde "envueltos en los elegantes ropajes que proporciona el mundo moderno, el artista y el promotor pierden de vista el principio motor original y se engañan entrando al mundo de las modas".

Lo que el progreso material puede efectivamente engendrar, pero en el marco de una sociedad nueva, es el conjunto de las condiciones necesarias para el desarrollo de una cultura no interferida por "las fuerzas desespiritualizadas" que atentan contra ella en la sociedad burguesa de base capitalista imperialista, y, correlativamente, un auténtico estilo colectivo, cuya esquiva promoción social bien podría alcanzar el nivel de la arquitectura moderna. La idea de una integración de las artes, como armonía de las mismas, o de "una ciudadanía común para todas las formas del arte creador, y su interdependencia lógica en el mundo moderno" (Gropius), supera a la eventual influencia dañina que haya podido ejercer cierto tipo de arquitectura sobre la pintura y la escultura, sobre cierta "pintura desvirtuada nacida de la arquitectura misma".

El cuadro que he intentado trazar de la arquitectura nueva —apoyándome en testimonios varios— quizá haya alcanzado a señalar, respecto de ella, la gran movilidad y vivacidad de sus elementos constitutivos; de modo que ya no sería posible derivar de ella un tipo de decoración pictórica esquemática, geometrizable y friamente racionalista como la que, me parece, entiende Elliott por esa "pintura desvirtuada" a la

cual se refiere. Por lo demás, la verdad es que ha sido la pintura —si se ha de establecer un orden de prioridad en materia de influencias— la que ha gravitado sobre la arquitectura, (el cubismo y el neoplasticismo sobre el racionalismo de la primera época, etc.). De modo que el abstraccionismo no puede derivarse de la condición siempre “abstracta” de la arquitectura, y es, contra lo que afirma Elliott, creación genuina de la pintura en particular y de ostensible modo de la pintura moderna. Escribe Walter Hess en su introducción a los *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*:

Ciertamente, a partir del impresionismo, los pensamientos del pintor giran alrededor de la libertad y de la pureza de los medios artísticos, y acerca de sus leyes propias. Quieren que su obra esté libre de contenidos interpretativos, anecdóticos, conceptuales, alegóricos y, en general, preexistentes; al fin y al cabo, también la quieren libre de toda exposición de los fenómenos del mundo objetivo.

Seguramente esta enumeración de los agentes productores del fenómeno abstraccionista no los agota ni lo presenta en su conexión sociológica. Pero ayuda a recordar que la abstracción responde, en el dominio de la pintura, a exigencias que ella podía, como lo hizo, plantearse a partir de sí misma, y ya a partir de los impresionistas. Por otra parte, es preciso, yo creo, al denostar determinadas corrientes espúreas seguidas por el arte moderno, determinar hasta qué punto procede condenar, justamente con ellas, la naturaleza de las fuentes de las que se originan. El experimentalismoseudocientista —remedo de la ciencia—, el “futuro-dirigismo”, la “promoción social del arte”, es decir, supongo, su adaptación a los mecanismos del mercado, etc., o aun el decorativismo antipictórico, no pueden derivarse, sin más, de esa reflexión en torno a la libertad y pureza de los medios artísticos, con que se abre el período heroico de la modernidad en el arte; es menester buscar los factores negativos que han coadyuvado a la deformación y devaluación del sentido del arte, aun más allá del giro tecnológico, en el carácter de las estructuras y superestructuras de las sociedades en que ese giro ha podido implicar todo un proceso de devaluación, mutilación y despersonalización del ser humano.

Por otra parte, me parece haberlo dicho, ninguna tradición artística —ni mucho menos, por supuesto, la historia entera de la plástica occidental, si pudiera centrársela en los problemas y en los valores de la figuración— resistiría al análisis crítico de totalidad a que Elliott somete el arte moderno, y yo creo que en todas las épocas y en todas las sociedades, bajo las altas cimas alcanzadas por el estilo, han proliferado modalidades inferiores del cultivo del mismo, resistencias, descarríos o, lisa y llanamente, impugnaciones a las fórmulas concretizadoras de

la cultura reinante. Y también —pero acaso como un factor positivo para el desarrollo de una cultura viva, siempre en alguna medida dinámica, contrastada— esas tendencias al sensacionalismo que Worringer admite, en un memorable llamado suyo a la cooperación con lo nuevo:

La actitud que reclamamos hoy de la obra de arte consiste en su cooperación con lo nuevo. No porque sea sensacional crear formas nuevas —por más que este sensacionalismo tampoco merece el desprecio corriente, pues existe en todas las grandes creaciones del pasado como fenómeno instintivo—, sino porque lo nuevo tiene vida y es prueba de devenir.

Creo estar ocupando mucho más del espacio que puede concedérsele a un examen puramente crítico que no aspira, como dije, a sustituir por otro el sistema propuesto por Jorge Elliott para la valoración histórico-artística, ni articular, sistemáticamente, una filosofía del arte.

Contra la orientación fundamental de *Abstracción y Figurativismo*, en el sentido de sostener la necesidad de volver al “figurativismo tradicional en la pintura”, como el medio más expedito de contrarrestar la disolución racionalista del arte, habría mucho más que decir ordenadamente.

Sería preciso —descartadas las formas espúreas del arte moderno que, al fin y al cabo, deben distinguirse nítidamente de sus formas genuinas— ensayar una justificación cabal de los estilos modernos que, respondiendo por una parte, en cada campo de la creación estética a exigencias propias, intrínsecas a su propio desarrollo, por otra parte han acusado buenamente esas influencias recíprocas a que las formas de la cultura naturalmente se someten; desde el momento en que la imagen artística se funda “en un cierto estado de las técnicas, de la ciencia, del orden social del mundo en un momento dado” (Francastel).

La contaminación de unas artes por otras es, naturalmente, un fenómeno observable históricamente, pero constituye una desviación, a mi juicio, del genuino proceso de integración artística, “como ciudadanía común para todas las formas del arte creador”, ciudadanía que se desconociera ya a partir del Renacimiento, particularmente del Alto Renacimiento que, en contraposición a la antigüedad griega, refleja en su superestructura artística esa distinción entre lo noble y lo vulgar propia de su organización social, con la cual dió un mentís al realismo y a la democracia características de su primera época.

De esa contaminación de unas artes por otras me parece que se ha hecho abuso en *Abstracción y Figurativismo*, a objeto de presentar, por ejemplo, a propósito de las aficiones musicales de un Kandinsky, su determinación de dejar el arte figurativo para pasar al abstracto como un ejemplo de que la abstracción responde a un deseo de “expresar como en música”.

Otro punto que sería preciso aclarar es hasta qué grado resulta aceptable la opinión según la cual cómo "siempre que se ha pintado, en el sentido más exacto de la palabra, se ha recurrido a un grado de figuración"; las formas significativas o simbólicas sólo podrían generarse en el dominio de la figuración tradicional.

Si, como escribe Ch. P. Bru, la orientación ideal de la figuración la haría desembocar en un cuasi ilusionismo de lo real, la consecuencia lógica de tal proceso sería el de una vaciedad de toda significación y simbolismo, tal cual, por lo demás, se ha presentado en determinadas corrientes del realismo imitativo, con todas las incongruencias anejas a una estética de la imitación. Así:

Los realistas holandeses del siglo xvii ya habían llegado hasta los límites máximos del realismo en su búsqueda de objetividad visual. Mediante un esfuerzo concienzudo, habían producido fotografías en color, más aun, las mejores fotografías en color jamás tomadas (L. Mumford).

Herbert Read describe así el proceso de descomposición de la conciencia artística fundada en un principio imitativo:

Europa occidental desarrolló una prodigiosa habilidad, cuyo principal objeto no era ya crear símbolos para el sentimiento o la intuición, sino más bien construir una ilusión del espacio a través del cual pudieran verse los objetos en coherente perspectiva.

De todo esto se infiere la dificultad que habría que vencer si se quisiera establecer una conexión genética entre simbolismo y figurativismo tradicional.

Pero si se admite que "todos —incluso yo— sentimos la necesidad de ver lo plástico en forma más pura, menos interferida, más abstracta" (Jorge Elliott), es decir, que el figurativismo necesita de un cierto grado de abstracción para constituirse en un arte simbólico cabal, podría exigirse la conclusión lógica de que como el principio abstracto es sustancial a la pintura, es admisible que toda ella se halla centrado en él, con abandono de las formas figurativas tal como, en parte, ha ocurrido.

Lo más adecuado parece ser admitir los fenómenos concretos mediante los cuales lo significativo en el arte y lo pictórico en la pintura admiten, por igual, un tratamiento abstracto o figurativo, según el espíritu de los tiempos de que se trate.

Es en el mismo campo —el de la conciencia artística—, donde se han dado en variadas combinaciones, oposiciones o síntesis, los impulsos a la abstracción o al figurativismo. Para emplear el lenguaje de Worringer: "el afán de proyección sentimental y el afán de abstracción son dos

polos de la sensibilidad artística del hombre". De modo que no cabe una disyunción entre Abstracción y Figurativismo, como si el valor estético se encontrara de un lado o de otro. Menos aún radicar ese valor en cualquier tipo de tradicionalismo.

Worringer dice que "la historia del arte no es un sino, un incesante encuentro entre esas dos tendencias". Yo diría que ellas se transforman en cada uno de esos encuentros y dan lugar a formas nuevas y a nuevos encuentros que no pueden ser definidos siempre en los mismos términos.

Se me ocurre que están ocurriendo vuelcos en el campo de la conciencia estética y de la creación artística que no podrían operarse a partir de valoraciones tradicionales ni preverse desde ellas.

ENRIQUE LIHN

