

La música como el ideal de la literatura

Jorge Alcázar

En la tradición occidental encontramos diferentes versiones del poder elocuente de la música. Desde la lira de Orfeo a la flauta mágica de Tamino, desde el mito de la armonía numérica de las esferas celestes, en su versión pitagórica, hasta la música estelar que encontramos en textos como *El mercader de Venecia* o “La oda a Salinas” de Fray Luis. Múltiples son los casos que hablan de la capacidad de la música para despertar las pasiones o seducir a sus oyentes. En algunas obras renacentistas, por ejemplo en las piezas para laúd y las canciones de John Dowland, hay una constante identificación entre ciertos efectos cromáticos aplicados a los modos eclesiásticos y el estado de ánimo propio de la melancolía, el mal temperamental de la época. Éste es el espíritu que permea la escena inicial de la comedia shakesperiana *Noche de Epifanía*, donde Orsino declara:

Si la música es el alimento del amor,
tocad dádmela en exceso, de manera que,
saciado, el apetito mengüe y muera.
¡Repetidme este trozo de lánguida cadencia!

Podríamos multiplicar los casos en que se puede descubrir una recóndita analogía entre las obras literarias y las creaciones musicales. Sin embargo, en esta ocasión me concretaré a rastrear la génesis de una idea que surge según parece hacia la mitad del siglo pasado. Esta idea hace de la música el ideal expresivo por excelencia de las artes humanas.

Una de sus primeras formulaciones se halla en *El Renacimiento* de Walter Pater. El que fuera profesor de estética en la Universidad de Oxford y cuya influencia se dejara sentir en su alumno Oscar Wilde, afirma que “Todo el arte aspira constantemente a la condición de la música”. Según Pater cada una de las artes posee su gama propia de manifestaciones sensibles, un ámbito específico de impresiones intraducibles, un modo único de alcanzar lo que él denomina “la razón imaginativa”. Aun cuando cada arte tenga sus propios principios organizativos es viable transferir la diversidad de sus efectos. Así la melodía puede llegar al linde de la figuración, puede aproximarse a la definición pictórica; la escultura insinuar el color; o el verso la vaguedad sugerente de un trozo musical.

En buena parte de las manifestaciones artísticas es posible diferenciar el contenido de la forma; sin embargo, la parado-

ja del arte consiste en que siempre ambiciona borrar esa frontera. De tal suerte que “el arte siempre procura quedar al margen de la mera inteligencia para convertirse en una cuestión de percepción pura . . . los ejemplos ideales de poesía y pintura son aquellos en los que los elementos constitutivos de la composición se encuentran entrelazados de tal manera que la materia o el tema ya no dejan huella sólo en el intelecto, ni la forma en el ojo o en el oído solamente, sino la forma y el contenido, en su unión o identidad, ofrecen un solo efecto a la ‘razón imaginativa’, esa facultad compleja por la que cada uno de los pensamientos y los sentimientos nacen de manera doble con su análogo sensible o símbolo”. Y en ese sentido es en el que la música se eleva al rango de ideal artístico, ya que en ella “el fin no se distingue del medio, la forma de la materia, el tema de la expresión”.



Hacia fines de siglo, Oscar Wilde repetiría en el prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, con su típica vena epigramática, la lección del maestro. Haría de la música, considerada desde el punto de vista formal, el prototipo de las demás artes; mas desde la perspectiva del sentimiento el oficio de la actuación se llevaría las palmas. Nada extraño en un personaje que logró convertir los fenómenos triviales de la vida cotidiana, especialmente el de la conversación, en sendas obras de arte.

De esa época es también el pronunciamiento de Joseph Conrad sobre el espectro de posibilidades expresivas de la novela. En el prefacio de una de sus primeras obras, que ha servido de consabido punto de referencia para comprender lo que intentaba lograr como autor, Conrad plantea que el escritor "debe aspirar tenazmente a la plasticidad de la escultura, al color de la pintura y a la mágica sugestividad de la música, el arte de las artes". No es de asombrar que alguien como Conrad (que asimiló de Flaubert una vocación casi monástica por la escritura) afirme que es sólo a través de la devoción del artista por su oficio —en busca de la mezcla perfecta de forma y sustancia, y de su incansable preocupación por la figura sonora de las palabras— que la fusión de los efectos sensoriales de estas tres artes puede llevarse a cabo.

A Conrad lo conocemos como a un explorador de las profundidades de la psique humana. En sus novelas no es infrecuente toparnos con personajes complejos y multifacéticos puestos a prueba en una situación límite. Tal es caso de Kurtz, en *El corazón de las tinieblas* (1902), quien se interna en el Congo con un bagaje cultural repleto de ideales que pretenden transformar un medio primitivo y acaba contaminándose por la euforia supersticiosa de un mundo mágico donde las contenciones ético-sociales parecen exentas de toda aplicación. Llega como un emisario portador de la antorcha de la civilización y termina engullido por la fascinante oscuridad de este mundo salvaje. El recorrido de Kurtz no se registra en la novela; todo lo que sabemos de él es de modo indirecto a través del narrador principal, Marlow, una suerte de alma gemela o más bien un *alter ego*, quien habiendo sido comisionado para buscarlo, realiza un trayecto simbólico semejante. En este recorrido se insinúa que el redoble en *obstinato* de temores y los constantes gritos de los nativos, que sirven como música de fondo del itinerario, hacen aflorar extrañas afinidades en el hombre blanco moderno.

Más que relatar la anécdota de la obra, en lo que valdría la pena hacer hincapié es en el ritmo cadencioso de la prosa conradiana que puede recrear con lujo de detalles cualquier lugar, ya sea éste un viaje al corazón del África (que es a la vez, como acabamos de sugerir, una especie de regresión temporal a los estadios más elementales de la mente humana), o la imaginaria Costaguana al borde de un golpe separatista en *Nostramo* (novela que nos proporciona una suma arquetípica de los dilemas políticos de cualquier república latinoamericana); o el brumoso Londres dickensiano, presentado en *El agente secreto*, en vísperas de un atentado terrorista, por medio del cual se intenta destruir el observatorio de Greenwich.

Conrad cree que la labor del escritor debería ser devolver a las palabras algo de su prístina capacidad comunicativa, ya que años de descuido y empleo negligente terminan por des-

gastarlas. Así el cometido del novelista que Conrad nos propone es, a través de este manejo responsable del lenguaje, hacernos oír, sentir y, ante todo, ver. Esto lo emparenta de alguna manera con Flaubert, con su búsqueda de "la palabra justa" y su preocupación por transponer a la prosa la musicalidad rítmica propia de la poesía.

Al referirme a Pater y Conrad he señalado su interés por la posibilidad hipotética de lograr efectos sinestéticos que hermanan a la literatura con los medios expresivos de otros sistemas semióticos. Esto ya estaba vislumbrado en la tradición francesa con Baudelaire y su teoría de las correspondencias. Como se recordará, en el soneto de las "Correspondencias" nos presenta al poeta como a un traductor de los símbolos dispersos a nuestro alrededor:

La naturaleza es un templo donde vivos pilares
dejan brotar, a veces, palabras confusas;
el hombre pasa entre bosques de símbolos
que le observan con ojos familiares.

Como infinitos ecos confundidos en la lejanía,
en una tenebrosa y profunda unidad,
inmensa como la noche, como el resplandor,
los perfumes, colores y sonidos se responden.

Henry Peyre apunta al respecto: "El poeta, después de haber sido presentado en las primeras tres *Flores del mal* como una criatura abominable, como un albatros ridículo forzado al exilio terrestre, es en este cuarto poema que se le aclama como el descifrador de las correspondencias: es el que traduce los secretos del cosmos, quien transmuta las sensaciones y crea el mundo de nuevo."

Haciéndose eco de las reflexiones místicas de Swedenborg, Baudelaire plantearía algo semejante en un artículo sobre Victor Hugo. Allí diría "que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, tanto en lo espiritual como en lo natural es significativo, recíproco, inverso, correspondiente". Esta idea anacrónica, cuya vigencia se remonta a la cosmovisión medieval y renacentista, hace del mundo un libro poblado de jeroglíficos cuyos símbolos aparentemente oscuros es viable interpretar. El poeta, según Baudelaire, se alimenta de este caudal inagotable de analogías universales traduciéndolas en imágenes o metáforas que se adaptan con "exactitud matemática a la circunstancia actual".

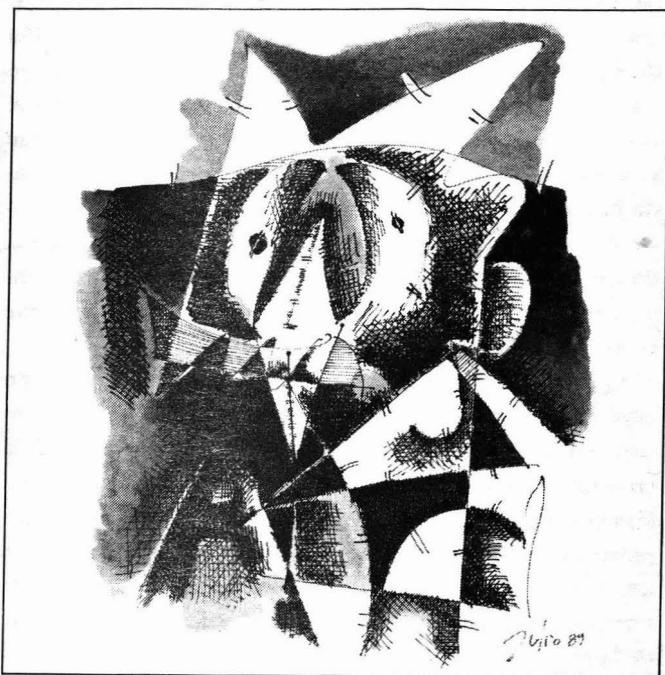
También de 1861 es un escrito en que regresa al mismo problema.

... lo que realmente sería sorprendente es que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas, porque las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca, desde el día en que Dios articuló el mundo como una compleja e indivisible totalidad.

Lo interesante de este trozo es que aparece en el contexto de un comentario personal sobre la música de Wagner. Baudelaire compara las notas de Wagner a la obertura de Lohen-

grin, un comentario de Liszt y las ensoñaciones del propio poeta cuando escuchó la obra, tratando de demostrar que "la verdadera música" puede sugerir ideas análogas en cerebros diferentes. Del compositor alemán dice lo siguiente:

Ningún músico destaca como Wagner en la pintura del espacio y de la profundidad material y espiritual. . . . Posee el arte de traducir, a través de gradaciones sutiles, todo lo que de excesivo, de inmenso, de ambicioso contiene el hombre espiritual y natural. A veces da la impresión, al escuchar esta música ardiente y despótica, de que nos vemos con las vertiginosas concepciones del opio pintadas sobre un fondo de tinieblas desgarrado por la ensoñación.



Y esta referencia a la ensoñación producida por los efectos del opio nos puede servir de puente para hablar de otro pensador del siglo pasado que también trató de explicar la literatura en términos de sus posibles migas con la música: Nietzsche. En *El nacimiento de la tragedia* se presenta la creación artística como la síntesis dinámica de impulsos contrarios que responden a los principios de lo apolíneo y lo dionisiaco. Nietzsche asocia a Apolo con el sueño y a Dionisio con la embriaguez. De esta primera oposición se desprenden una serie de atributos complementarios. A Apolo se le asocia, además del sueño, con el principio de individualidad, la visión solar que singulariza los objetos, la conciencia objetiva, la simetría y la armonía que producen la sensación de belleza, etcétera. Mientras que lo dionisiaco, por otra parte, está ligado con el arrebató irracional, con el desenfreno comunal que anula el sentido de identidad, con el sufrimiento de la víctima propiciatoria en el drama ritual, con la aparición de la música como una extensión del bacanal. La conjunción de estos impulsos antagónicos desemboca, según plantea Nietzsche, en la tragedia griega. Es aquí cuando el arte apolíneo, llevado por el espíritu de la música, alcanza su mayor intensidad. Y es en esta alianza fraternal de Apolo y Dionisio, en que am-

bas tendencias creadoras llegan a su consumación.

La obra narrativa de Thomas Mann nos podría servir como ejemplo ilustrativo de este choque de fuerzas antípodas. El protagonista de *Muerte en Venecia*, Gustav Aschenbach, está modelado en la figura del compositor Gustav Mahler; nada más que Mann lo convierte en un escritor como él: un hombre que ha logrado el reconocimiento público de su obra gracias a la tesón conciente y constante de una vida regular y disciplinada. Todo esto lo trastoca un inesperado viaje de recreo, hacia una Venecia asediada por el *sirocco* meridional.

En Aschenbach encontramos el choque de las fuerzas apolíneas y dionisiacas, la tensión de lo espiritual y lo sensual. Este hombre mayor se complace en la contemplación visual del joven Tadzio, a quien considera como la esencia misma de la belleza y al que casi se nos presenta como a una estatua griega, en la que la precisión creadora del pensamiento hubiera dado forma a la plasticidad de la piedra. Toda la novela está imbuida del espíritu de los griegos, de sus mitos y sus creencias, de su actitud racional ante la vida, sin excluir de ninguna manera su predilección por el amor homosexual.

En un momento de la obra, por ejemplo, la actividad mental de Aschenbach lo transporta al ambiente bucólico del Fedro de Platón, donde Sócrates discurre acerca del arrebató divino que inspira el amor de un doncel. En otro, el protagonista despierta de una pesadilla dionisiaca, en la que se encuentra en un estado casi orgiástico a punto de arrancar con sus dientes una porción del carnero ritual. Esta degradación bestial prefigura la caída del propio Aschenbach que contraerá la peste que se cierne sobre la ciudad. A través de sus callejuelas transita la sombra decrepita de este hombre que todavía añora llamar la atención del joven extranjero. Muere vislumbrando que Tadzio no está hecho de esa sustancia transparente que evidenciaría el poder moldeador de la razón, sino que también está sujeto a las constricciones naturales que puede ejercer la fuerza física de un compañero de juego sobre su persona; de manera semejante, el personaje central sucumbe ante los males que minan su cuerpo. Aschenbach finalmente admite que el oficio disciplinado del artista, su alejamiento de las cosas mundanas y su preocupación exclusiva por la forma estética también pueden conducir a los excesos inadmisibles del deseo y a la intoxicación de los sentidos.

En la versión fílmica de esta novela, Visconti revierte los papeles haciendo de Aschenbach un compositor incomprendido, y la banda sonora circunda los oídos del espectador con el parsimonioso ascenso de las cuerdas, conducidas por el arpa, que con sus arpeggios, marca las sutiles modulaciones del "Adagietto" de la Quinta de Mahler. Con ello el director italiano realiza un acto *post-mortem* de justicia irónica. Devuelve a la música la capacidad de conmovér, al proporcionarnos el retrato minucioso de un artista carcomido por el espíritu decadente finisecular.

Al término de su carrera como novelista Thomas Mann retorna a las amplitudes temáticas de la música. Su *Doctor Fausto* no es sólo una nueva utilización del motivo de la tentación faústica sino una larga reflexión sobre la naturaleza de la música germana y el papel que le ha tocado desempeñar en la conformación de la mentalidad alemana, más afín

—se sugiere en la obra— con el influjo de la música que con el de la palabra. El autor crea un claroscuro entre la voz narrativa y la figura protagonista, que de alguna manera nos recuerda la dicotomía existente entre Apolo y Dionisio. Serenus Zeitblom representa la última fase de un humanismo clásico venido a menos, mientras que en Adrian Leverkühn se presenta la *hybris* egocéntrica de un personaje trágico que termina por hundirse en los confines de la demencia. Leverkühn es una suma simbólica de Nietzsche y de Arnold Schoenberg. Por un lado encarna la alienación irracional de las fuerzas frenéticas que el filósofo creyó haber descubierto, y que marcaron la parte final de su vida con el sello de la locura; y es además, por otra parte, un portavoz de la teoría dodecafónica de la segunda escuela vienesa. Como trasfondo se sienten los ecos del ascenso del nazismo. Según explica George Steiner, “hay en la música posibilidades de hipnosis y total irracionalismo. Desacostumbrados a encontrar en el lenguaje la medida última del sentido, los alemanes estaban preparados para la retórica inhumana del nazismo. Y tras la jerga retórica sonaban los vastos y oscuros acordes del éxtasis wagneriano.” De que la música pueda conducir a semejantes estados de irracionalidad lo testifican manifestaciones culturales modernas como una fiesta que termina en borrachera, un carnaval o un concierto pop.

Hasta el momento he soslayado las obvias diferencias que separan la literatura de la música. Antes de indicar estas diferencias quisiera señalar algunas de las propiedades que tienen en común, en tanto que fenómenos del lenguaje. Ambas artes se desenvuelven en el tiempo. Las dos pueden ser de duración efímera o preservarse por medio de una notación propia. Tanto el lenguaje verbal como el musical son susceptibles de dividirse en elementos discretos, en unidades diferenciables unas de otras. En el caso de la música, los sonidos representados por notas pueden combinarse en sucesiones melódicas o agruparse en acordes, pueden articularse en bloques mayores: frases musicales, periodos de 8 o 16 compases, en formas binarias como las de la suite barroca o estructuras más complejas como la forma sonata. En las lenguas naturales contamos con un número finito de elementos fónicos que sirven para formar unidades mayores, digamos palabras, y éstas a su vez se pueden combinar para formar enunciados o mensajes discursivos. Esta propiedad de las lenguas naturales de estructurarse a dos niveles se denomina doble articulación, y creo que existe también en cierta medida en la música, siempre y cuando tengamos en cuenta la salvedad que indicaré más adelante. La posibilidad de generar melodías o enunciados originales no escuchados antes es afín a ambos sistemas. Así que estas cuatro propiedades del lenguaje que he mencionado someramente tendrían en común: doble articulación; una sintaxis propia en cada caso, es decir, reglas específicas de combinación; segmentabilidad, esto es la posibilidad de dividirse en elementos discretos; y finalmente productividad, la capacidad de articular un número hipotéticamente infinito de mensajes.

Pasemos a dos de sus diferencias. El estatuto semiótico de ambos lenguajes es totalmente distinto. La música, como señala Benveniste, tiene unidades que no son signos. Un soni-

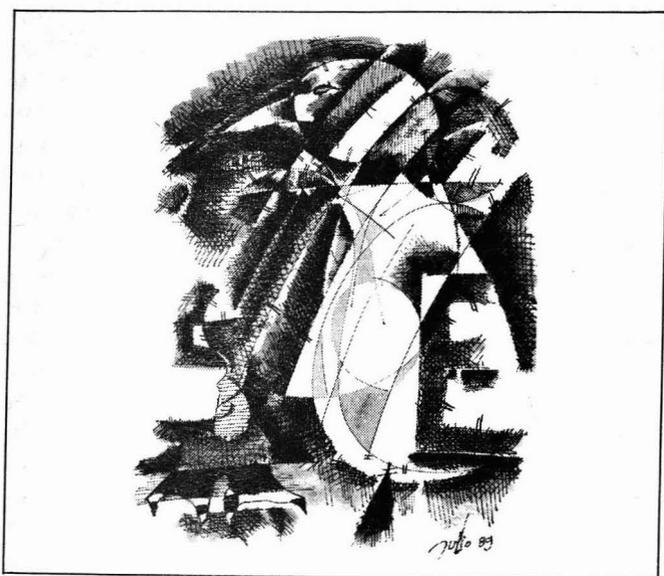
do musical es separable y diferenciable de acuerdo con su altura, su duración, su timbre, etcétera; pero carece de significado, no posee un sentido asignable de acuerdo con los principios de la combinatoria musical. Que un oyente, en tanto persona pensante y sugestionable, pueda asignar un sentido idiosincrático a los estímulos sonoros es un fenómeno aparte. Por el contrario, las unidades de las lenguas naturales se pueden disociar en un elemento material y en otro conceptual o inteligible: en un significante y un significado. A diferencia de ellas, la música sería exclusivamente significante.

La segunda distinción que vale la pena mencionar tiene que ver con la manera en que ambos lenguajes se dan en el tiempo. La música es un sistema que funciona sobre dos ejes: el eje de la sucesividad y el de la simultaneidad. Las lenguas naturales participan del primero, mas no del segundo. Cualquier manifestación verbal existe a partir de la articulación de elementos consecutivos, como una cadena sintagmática en que sólo se puede articular un sonido a la vez; y aun en el caso de bloques consonánticos (*clusters*), éstos se perciben como una unidad. De allí que la lengua, de acuerdo con el postulado básico de De Saussure, esté sujeta a la linealidad temporal del significante. Esta restricción no existe en la música, donde encontramos fenómenos tales como el encadenamiento armónico, la polifonía o el contrapunto, fenómenos que carecen de contraparte verbal.

Quisiera finalizar regresando al campo de las letras. En la primera parte hice un pequeño bosquejo histórico de la música como ideal expresivo en diferentes aproximaciones a la creación literaria. Este ideal llevado a sus últimas consecuencias nos conduciría a vislumbrar un tipo de literatura que aspiraría ser mero significante, una literatura que reduciría a un papel secundario el privilegio inherente a la palabra de transmitir contenidos. Tal es el caso, me atrevería a decir, de la poética mallarmeana —el proyecto literario del simbolismo francés— y de algunos de sus seguidores en este siglo. La meta ideal de Mallarmé es que la actividad humana debería desembocar en un LIBRO, un libro con mayúsculas, un libro resultado de la actividad de la escritura artística. Mas no un libro cualquiera, como la mayor parte de los libros que nos dicen cosas. El poema, para Mallarmé, antes que ser un acto de comunicación sería un acto misterioso de iniciación, un acto mágico del lenguaje, en donde las palabras en vez de designar las cosas solamente las sugerirían. Las palabras, en tanto que signos convencionales cuyo sentido ha sido fijado por la práctica social, pasarían a ser los símbolos privados del poeta, los caracteres de una notación secreta, sólo vehiculados por la tersura musical del verso y los efectos de la sinestesia. De acuerdo con la opinión de Irving Howe, el simbolismo propone, en última instancia, desintegrar la dualidad tradicional entre el mundo y su representación, propuesta que hace del poema no sólo un objeto autónomo sino hermético, y a veces no tan sólo hermético sino impenetrable.

Algo de esto encontramos cuando un poeta del siglo XX como T. S. Eliot dice que la búsqueda de contenidos, la preocupación por comprender lo que se lee es un hábito rutinario, un prejuicio arraigado en el lector convencional. Según Eliot, “la utilidad primordial de lo que un poema *significa* pue-

de ser . . . la de satisfacer un hábito del lector, para mantener su mente entretenida y tranquila, mientras el poema realiza en él su cometido, así como el ladrón imaginario siempre está provisto con un suculento trozo de carne para el perro de la casa". El mismo Eliot asegura que aquellos poemas que fueron más significativos para él fueron textos que al principio no entendió, los cuales nunca estuvo seguro de haber comprendido cabalmente. Es más, en alguna ocasión se jactó de que él hubiera deseado haber tenido un público analfabeto. Tal vez quería dejar entrever con ello que un público de este tipo podría responder con mayor naturalidad (y menos inhibición que el lector común) a los estímulos sonoros de la poesía, a la musicalidad del verso. No en balde el crítico inglés, I. A. Richards, calificó a la producción poética del Eliot de la etapa de *La tierra baldía*, aquel magno poema fragmentario y casi demencial, como "música de ideas".



Esa dualidad entre la lógica del sentido y la capacidad sugerente del sonido tal vez podría parecerse menos radical si nos acercamos a las indagaciones que se han realizado en torno al cerebro. Los neurolingüistas han postulado una asimetría funcional entre los dos hemisferios cerebrales. Según estos especialistas el hemisferio izquierdo controla las facultades del lenguaje verbal, por lo menos en lo que atañe a la estructuración gramatical. De allí que se hable de la dominancia del lado izquierdo respecto de las facultades de raciocinio y verbalización. Si al emitir un enunciado reconocemos algún error de construcción que corregimos sobre la marcha, podemos decir que tal sentido de la gramaticalidad del habla se procesa en el hemisferio izquierdo. Esto no significa que el hemisferio derecho no participe en el procesamiento del lenguaje verbal. De las conclusiones provisionales que han arrojado algunos experimentos, se sabe que el reconocimiento de un timbre de voz (sea éste masculino o femenino) o los diversos grados de emotividad verbal que pueden ir de la ira a la ironía están regidos por el hemisferio derecho. Asimismo la prominencia funcional del lado derecho también nos permite identificar trozos musicales, sonidos naturales (como el correr del agua) o diversos ruidos como el arranque de un motor. De todo esto se puede desprender que la tensión dinámi-

ca entre sonido y sentido que encontramos en la poesía implica áreas distintas del cerebro humano, y que cuando un poeta nos ofrece un texto que deja huella en nuestros sentidos por los efectos rítmicos y melódicos del verso apela, como el compositor, a la dominancia receptiva del hemisferio derecho.

Ahora, regresando a Eliot, a principios de la década de los cuarenta pronunció una conferencia memorable sobre la música de la poesía. En el párrafo final asentaba de manera muy clara lo que un escritor puede entresacar de la música en beneficio de su oficio:

. . . creo que aquello que dentro de la música toca más de cerca al poeta es el sentido del ritmo y el sentido de la estructura. Pienso que un poeta puede abusar al tratar de buscar analogías musicales; el resultado sería un efecto de artificialidad. Mas sé que un poema, o la porción de un poema, tiende primero a realizarse como un ritmo determinado antes de expresarse en palabras, y que de este ritmo pueden nacer la imagen y la idea. . . . El empleo de temas que se repiten es tan natural a la poesía como a la música. El verso tiene posibilidades que se semejan en algo al desarrollo de un tema mediante grupos diferentes de instrumentos; en el poema hay posibilidades de transición comparables a los distintos movimientos de una sinfonía o un cuarteto; es posible disponer también el material temático en forma de contrapunto.

Este sentido de la estructura, que menciona Eliot, lo encontramos tanto en la música como en la literatura. Y de alguna manera tiene que ver con el paradigma clásico que equipara a las creaciones artísticas con entes orgánicos cuyos elementos constitutivos están completamente imbricados. Esta configuración constructiva por lo general pasa inadvertida al lector o al oyente común y corriente, y sólo el análisis especializado puede hacer patente el grado de complejidad de las obras artísticas. Dentro del campo de la música existe una tradición de análisis, tanto de la armonía como de las formas mayores así como de otras modalidades de la estructuración musical, que constituye una parte importante de la formación de un instrumentista o de un compositor. En el ámbito de los estudios literarios, Roman Jakobson ha mostrado con creces en sus análisis lingüísticos la complejidad estructural inherente a la poesía. En sus "lecturas" de poemas cortos de diferentes épocas, Jakobson ha puesto de manifiesto cómo el entramado formal de una obra revela una intrincada red de relaciones múltiples, en la que todos los elementos constitutivos de un texto son potencialmente significativos. Lo que en otras épocas se ha denominado como fuente de placer estético o belleza artística ahora creemos percibirlo como el resultado de una marcada complejidad estructural.

Como punto final quedaría por considerar cómo algunos escritores de este siglo han intentado crear efectos de simultaneidad a imitación de la música, cómo han procurado superar la limitante temporal propia del lenguaje verbal. Mas ese tirano proverbial que rige coloquios académicos nos obliga a suspender estas reflexiones, y a posponer para otra ocasión propicia un tratamiento más detallado de este tema. ♦