

# Jorge Alberto Manrique

## La crítica de arte

[ El juicio a la torera ]

Lo que aquí intento hacer, más que la exhibición de un recetario sobre "cómo hacer crítica", es proponer algunos problemas acerca de lo que es la crítica —de lo que yo entiendo que es la crítica—, de su función, e incluso del proceder de esa tarea.

Para iniciar nuestra reflexión podemos detenernos primero un poco en considerar cuál es el sitio y cuál la condición de ese curioso personaje que llamamos "crítico de arte" en el ambiente cultural. Nuestro hombre goza alternativa o simultáneamente del amor y del odio —o aun del desprecio— del artista. Le es en cierta forma necesario, lo lee con fruición, pero no pocas veces tiene hacia él una actitud de recelo o aun de resentimiento. Sobre los críticos han llovido todos los insultos posibles. Truman Capote habla de que "no hay que rebajarse a hablar con los críticos" y Stravinsky sostiene que sólo el autor tiene derecho a hablar sobre la obra (para poner dos ejemplos, si bien de un campo ajeno al de las artes plásticas); o recordemos la repetida sentencia, cargada de malevolencia, de que "el crítico es un artista fracasado" (como si el ser mal artista le quitara necesariamente cualidades críticas); o en fin, la no infrecuente acusación de venalidad. Tanto odio y desprecio se explican indudablemente por el hecho de que el crítico es un hombre que se supone que debe emitir juicios sobre algo de naturaleza tan delicada y tan cercana a las fibras más sensibles de otros hombres —los artistas— como es la obra de arte. No puede pues dejar de herir a menudo susceptibilidades y está por lo tanto expuesto a las reacciones violentas. Y con esto no trato ciertamente de negar la existencia de críticos merecedores de todo el desprecio del mundo, por su tontería, su ignorancia, su mezquindad, su mala fe o aun su deshonestidad.

No sólo. La crítica de arte cumple una función importante y peligrosa. Más amplia ciertamente en centros artísticos estructurados y organizados que en un país como el nuestro, donde la crítica profesional es más bien reducida y donde se improvisan de críticos amigos de artistas que una vez se lanzaron a escribir algo y son luego reclutados por los periódicos, o es hecha por escritores disfrazados de críticos. De estas fuentes han brotado a veces críticos excelentes, no lo niego, pero sí señalo el fenómeno general de falta de profesionalismo, que da lugar a un medio dispar e incierto, en el cual la función de la crítica se ve por eso mismo reducida.

Lo peligroso de la función de crítica —y con ello tiene que ver el sitio que ocupa quien a ese asunto se dedica, y su aprecio o desprecio— interesa a dos aspectos de la producción artística, que conceptualmente resultan repelentes entres sí: las cualidades de la obra (o sus supuestas cualidades) y el mercado artístico. La alta función de la actividad que nos ocupa salta a la vista si consideramos cómo ha servido para valorar o descubrir artistas, o grupos de artistas o movimientos pictóricos. Piénsese por ejemplo lo importante que fue para que el impresionismo o la escuela mexicana

alcanzaran un reconocimiento en sectores muy amplios del público. Pero es innegable que todo eso también tiene que ver con el mercado artístico, con el precio en pesos de la obra, con la bolsa de valores en que intervienen galerías y coleccionistas; tiene pues la crítica también una inevitable función de promoción comercial, que parecería alejarla de lo que podíamos suponer sus más altos fines.

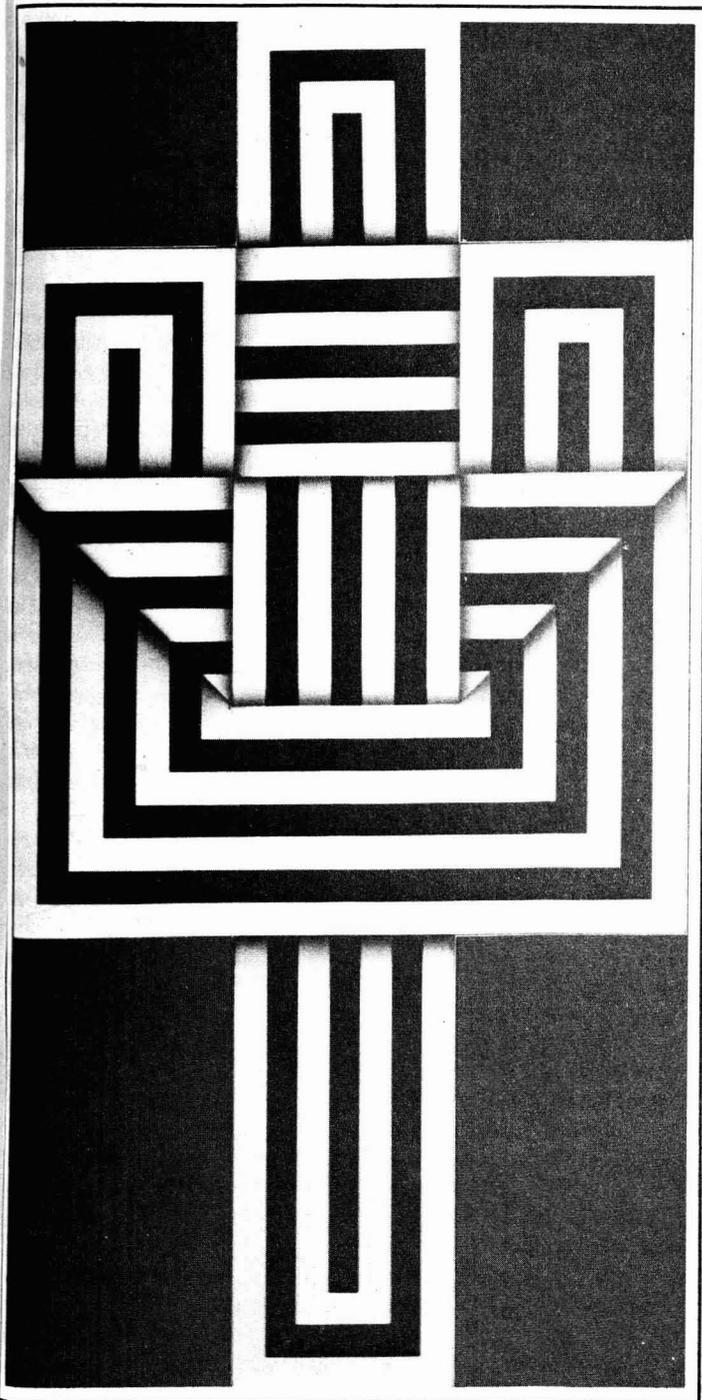
En este punto, y para poder ir más adelante en el deslinde de la función de la crítica, vale la pena intentar acotar lo que ésta es, para estar en grado de opinar sobre la altura o no de sus fines. Veamos una definición clásica de lo que es la crítica de arte, por ejemplo la de una enciclopedia especializada y respetable como es la McGraw-Hill: "El proceso que conduce a un juicio cualitativo sobre obras de arte, y el producto de ese proceso" (es decir, agregaría yo, el *juicio* mismo). Tiene que ver, según la misma enciclopedia, con la estética por un lado, puesto que la crítica pone en práctica una teoría estética a la vez que toda teoría supone el trabajo crítico, y con la filosofía del arte por otro, en tanto que ésta última, al interpretar las obras y preguntar por su simbología, naturaleza y significado, implica juicios y allana el camino para otros.

Si la crítica es el juicio mismo sobre las obras, es indudable que como todo juicio necesita dar garantía de su validez. Y aquí es donde se empieza a enrarecer la atmósfera. En la historia de la crítica ha habido muchas y diversas maneras de intentar dar garantía de los juicios, unas preocupadas más por las posturas de principio, otras interesadas en justificarse más por el método que conduce al juicio, pero todas, obviamente, encaminadas a probar la verdad de las sentencias. Tomemos tres ejemplos que de alguna manera podríamos considerar clásicos:

A. Los juicios se apoyan en un criterio teórico general, del que se pueden deducir con precisión cuasi matemática las cualidades particulares que deben encontrarse en una obra para que ésta sea buena. Fue la tesis clásica por excelencia, la que el neoclasicismo y el academicismo llevaron a su expresión más amplia. Para que una postura de tal tipo sea posible, se requiere creer son ciego fervor religioso, con un acto de fe, en la verdad teórica de que se parte. Aceptado eso la tesis es sin duda sólida e inquebrantable. Sólo que hace tiempo que el mundo cree cada vez menos en la supuesta existencia de un único canon de belleza eterna. Y la verdad de ese canon no puede de ninguna manera probarse.

B. La validez del juicio se sustenta en la recreación de los procesos creativos del artista, como única garantía. Tesis que supone que lo fundamental en la obra es cómo fue ésta realizada, más que la obra misma, lo cual es bastante difícil de aceptar; y por otro lado implica la existencia de una tabla de procesos "correctos" que permita, en parangón, dictar sentencia sobre los que fueron seguidos en cada obra en particular. Y sobre la validez de esa distinción entre procesos correctos o incorrectos no hay, en verdad, la más mínima garantía.

lico.  
cado  
es en  
fónica  
pare-  
  
de la  
a es,  
ines.  
por  
no es  
ativo  
agre-  
iclo-  
e en  
tra-  
ésta  
, na-  
tros.  
que  
rí es  
le la  
aran-  
prin-  
que  
ar la  
guna  
  
que  
lades  
i sea  
no y  
una  
rvor  
arte.  
que  
esta  
ese  
  
pro-  
one  
que  
otro  
que  
gui-  
ción  
más



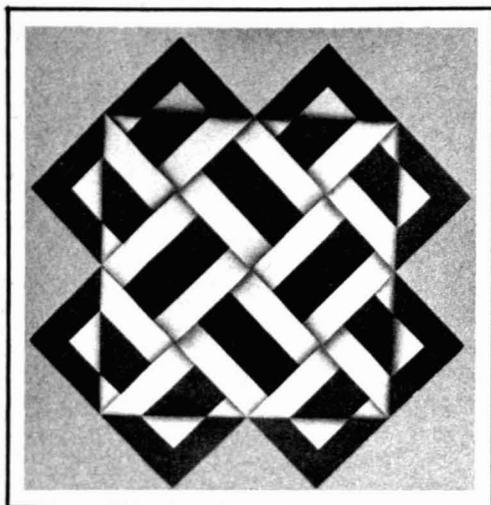
C. Los juicios se garantizan sólo por la aplicación de esquemas particulares a cada obra. Lo que lleva necesariamente a un relativismo sin salida. Porque si es verdad que cada obra en particular funciona con un esquema de categorías propias, y resulta absurdo tratar de aplicarle, al momento del juicio, otras que le sean ajenas, también lo es que el juicio resultante queda así, y por eso mismo, circunscrito a sólo esa obra y limitado a una ineffectividad indudable al no poderse hacer en ningún caso extensivo ni permitir nunca evaluar tal obra en parangón con otras.

De hecho ninguna de las tres posturas puede resultarnos satisfactoria en tanto que ninguna asegura realmente la validez de los juicios y ninguna ofrece una garantía real que responda por ellos. Más que la crítica interna que pueda hacerse de estas tesis puestas aquí a guisa de ejemplo, está la más general de que históricamente la posibilidad de demostrar racionalmente la verdad de los juicios ha sido nula. En efecto, baste la más mínima reflexión de que las que para unos son, racionalmente, cualidades de una obra, para otros pueden ser, también racionalmente, sus defectos. El hecho de que los elementos que componen una obra puedan intercambiarse ya como cualidades, ya como defectos, sin ninguna posibilidad de apelación, es suficiente para hacernos conscientes de la dificultad de establecer deducciones lógicas capaces de asegurarnos de la verdad del juicio emitido.

De la concepción clásica y tradicional de lo que es la crítica y en consecuencia de la convicción de que sus juicios no tienen una verdadera validez general y no son capaces de dar garantía de sí mismos resulta que se abre una cuarteadura por donde tal actividad parece hacer agua, mucha agua, y que ha dado lugar a toda la corriente de la crítica sobre la crítica. En efecto, el escepticismo natural y lógico sobre esos juicios —que serían a su vez los únicos verdaderamente justificadores de la actividad crítica— hacen que muy consecuentemente se le pueda poner en la picota.

El juicio positivo sobre una obra, que puede sin dificultad entenderse como un “premio” aplicado más o menos arbitrariamente no resulta de ninguna utilidad, porque de hecho no añade nada a la obra. La obra de arte sigue teniendo, independientemente del premio, sus mismas cualidades. Ningún crítico a aumentado nada a una obra que ya es en sí valiosa, y sí muchos han predicado valores de obras que no los tienen y que tampoco por aquel juicio erróneo son más de lo que eran. De la misma manera, el juicio negativo, que puede entenderse como castigo o “censura”, se muestra en la misma medida inútil e incapaz de afectar la obra; el veredicto errado de un juez romo de entenderas o mezquino no ha quitado nunca nada a una obra, que sigue siendo lo que es, y valiendo lo que vale, indiferente ante esos hombres afanosos que se empeñan en desdecir de sus cualidades.

Si los juicios no nos dan ninguna garantía, y por tanto no agregan ni restan nada a la obra misma, parecería evidente que la acti-



vidad crítica sería absolutamente inútil y que quienes la practican vendrían a ser unos intrusos indeseables que se interpondrían entre obras y espectador. De donde se justificaría el desprecio hacia los críticos y el pedido de los artistas en el sentido de que sean borrados de la superficie de la tierra.

El crítico, interpuesto entre el hecho artístico y el espectador, como pantalla opacadora de la luz que aquél irradia, no haría otra cosa sino perjudicar al observador, enturbiando su apreciación y, si acaso, aumentar o disminuir el valor comercial del objeto, que —aparentemente— nada tiene que ver con el fenómeno artístico mismo.

Parecería claro que la obra tiene las cualidades suficientes para manifestarse o aun explicarse por sí misma, o no las tiene (según sea buena o mala) y el crítico no está en la más remota posibilidad de alterar esa situación. Debería, pues, dejarse la posibilidad de que espectador y obra se entiendan directamente, sin la triangulación que implica la presencia molesta e indeseable de ese señor, no invitado al banquete, que desde arriba, de lo alto de su solemnidad y suficiencia, otorga premios y sanciones más que dudosos y pretende llevar de la mano al espectador, como si éste fuera incapaz de caminar por sí mismo.

Pero he aquí que la crítica a la crítica que planteo en los tres párrafos que anteceden es válida si, y sólo si, aceptamos por lo menos dos cosas: la definición clásica de lo que es la labor crítica (que finca la razón de ser de ésta en la emisión del juicio) y también una definición clásica y tradicional de lo que es la obra de arte, a saber, que ésta contiene en sí, inalterables, todas sus cualidades.

Y resulta que ambas definiciones están hoy por hoy en crisis; yo me propongo en los párrafos siguientes poner a la primera especialmente en situación difícil: que ese es al fin y al cabo el objeto de este discurso. Por lo que toca a la segunda baste recordar que hace tiempo que se ha puesto muy en duda que una obra contenga en sí todas sus cualidades y se resuma en el conjunto de formas físicas que constituyen su aspecto. De hecho no creo que a estas alturas pueda negarse que para que el fenómeno estético se produzca se requieren por fuerza dos elementos: la obra (como hecho físico, diríamos) y el espectador. Una obra no existe como obra de arte en tanto no hay alguien que la contemple como tal. Existían las esculturas prehispánicas, pero no existieron como obras de arte hasta que alguien predicó de ellas que lo eran. Una obra escondida no tiene verdadero ser de obra de arte hasta que alguien la desentierra y la contempla como tal. La pintura de un neurótico artista afligido de una insuperable timidez o de una misantropía irredenta, que no la mostrara a nadie, podría ser obra de arte sólo porque el mismo creador, al contemplarla concluida y deleitarse en su logro, deja el papel de creador para asumir el de espectador. De tal modo que el espectador sí añade algo a la obra: de hecho la hace en cierto sentido. Eso, que a mi modo de ver es incontes-

table, se ha llevado a veces a posturas extremas y que rompen el equilibrio, y no ha faltado autor (Macdonald, v.gr.) que sostenga que la obra no es sino la suma de las opiniones vertidas sobre ella. Pero si llevadas las cosas tan lejos caen en el absurdo (puesto que la obra tiene una realidad física casi inalterable como tal, y sin la cual realidad no hay opinión posible) el hecho de que el contemplador forma parte indisoluble de la obra —que por lo tanto no es, sino que *va siendo*— parece algo muy difícil de negar.

El concepto aceptado de crítica es el de que su razón de ser es dictar juicios. Y es bien cierto que la crítica los ha emitido siempre. Pero el historicismo —y la más mínima reflexión sobre la historiografía artística— nos ha puesto en guardia sobre tales juicios. La historia de la crítica es una larga cadena de juicios inválidos; no errados, porque históricamente fueron válidos, pero sí inaceptables para nosotros. Vasari o Milizia o Baudelaire o Altamirano no se equivocaron: dijeron su verdad, la verdad de su tiempo y fueron consecuentes con sus premisas teóricas. Lo que dijeron nos sigue importando, tanto es así que seguimos leyéndolos, pero —y esto es lo verdaderamente interesante— no nos importan por lo vigente de sus juicios, sino por la vigencia del camino que siguieron para llegar a ellos, que los expresa en lo personal y como hombres de una circunstancia. Lo que escribieron sigue siendo un testimonio válido y de la mayor relevancia: para conocer al crítico —su personalidad, su estructura, su momento— e indirectamente para ver y entender la obra a la que se refirieron, por más que los juicios mismos no sean por lo general aceptables para nosotros, no por lo menos en la forma en que ellos los expresaron.

Después de este rodeo necesario podemos aplicarnos con más probabilidades de éxito a examinar el quehacer de la crítica de arte:

Si aceptamos, como he propuesto, que el fenómeno estético no se da realmente y no se da completo sino en la relación obra-espectador, a tal grado que esa relación —es decir, el hecho mismo de la percepción de la obra— es la central y por así decirlo el tú-tano de la manifestación de lo artístico; si aceptamos eso, digo, resulta claro que todo aquello que contribuya a una mejor percepción, que se refiera y tenga que ver con ella adquiere a nuestros ojos una importancia capital.

Si el crítico, por otra parte, asume el que quizá sea su verdadero papel, es decir, su papel de espectador, se considera a sí mismo como un contemplador más... aunque ciertamente no un contemplador cualquiera, y si se despoja lo más posible del papel de juez, estará en posibilidad de aportar un testimonio válido, aunque de una validez (y así debe reconocerlo) sólo relativa. Como el fenómeno estético se produce *entre* la obra (objeto físico) y el espectador (sujeto receptor), es incontestable que cualquier opinión de cualquier observador es importante en tanto que es una muestra de la realización del fenómeno central. Lo es para los otros especta-

res: bas  
siempre  
prueba  
cuando  
tal se s  
comúnrr  
cada sea  
ese enfr  
su queh  
promete  
hecho p  
comenta  
conscien  
Hasta  
siempre  
para enr  
más o r  
llamar e  
crítica a  
que resp  
tiente c  
lo alcar  
un h  
para hac  
ción que  
muestra  
cional o  
físico q  
otros ob  
ción de  
nerta.  
La ot  
tas que  
parte im  
tate. D  
oberbia  
le de es  
ta críti  
tisma.  
Y est  
ción c  
ese juici  
proceso  
se sí si  
la exper  
to de fo  
Somc  
desconfi

pen el... stenga... re ella... to que... sin la... el con... nto no... ser es... siem... la his... uiciós... os; no... tables... no se... fueron... s sigue... esto es... nte de... ara lle... le una... válido... alidad... tender... nos no... nos en... n más... ica de... ico no... bra-es... nismo... el tué... digo... ercep... estros... rdade... nismo... ntem... e juez... que de... fenó... pecta... ón de... tra de... ctado...

res: basta pensar que frente a una obra quien la observa busca casi siempre automáticamente el comentario de otros, para poner a prueba el suyo y para enriquecerlo. Y lo es sin duda mucho más cuando se trata de la que llamaríamos una opinión calificada, que tal se supone que debe ser la del crítico. Quizá, contra lo que comúnmente se pensaría, a quien menos interese esa opinión calificada sea al artista: él crea una obra que en verdad está destinada a ese enfrentamiento con lo otro, con los otros, pero no podría regir su quehacer y sujetarlo a las tales opiniones, sin peligro de comprometer lo más propio suyo que está en uno de los elementos del hecho perceptivo; en principio el artista estaría interesado en el comentario a su creación sólo en la medida en que pueda hacerlo consciente de su propio discurso plástico.

Hasta aquí la función de la crítica en tanto que puede ser, siempre que no se presente como oráculo, un auxiliar importante para enriquecer la percepción que de la obra pueda tener un grupo más o menos amplio de personas. Pero queda lo que podríamos llamar el otro lado del quehacer de la crítica. En este sentido la crítica adquiere una especie de autonomía, no ya la utilidad por lo que respecta a la apreciación de la obra, sino su función independiente como expresión racional y emotiva. El ensayo crítico, cuando alcanza la altura suficiente, es el testimonio, válido como tal, de un hombre que se manifiesta a sí mismo y encuentra el canal para hacerlo justamente en ese momento cuasi mágico de la relación que se plantea entre la obra y él mismo. La crítica, así, es la muestra de una experiencia intensa y rica, del diálogo íntimo, racional o sensual, gozoso o doloroso que se establece con un objeto físico que posee un tipo de cualidades de que no participan los otros objetos. Es —y no podría no serlo— un trasunto de la relación de la obra de arte con “lo otro”, con el mundo en el cual se inserta.

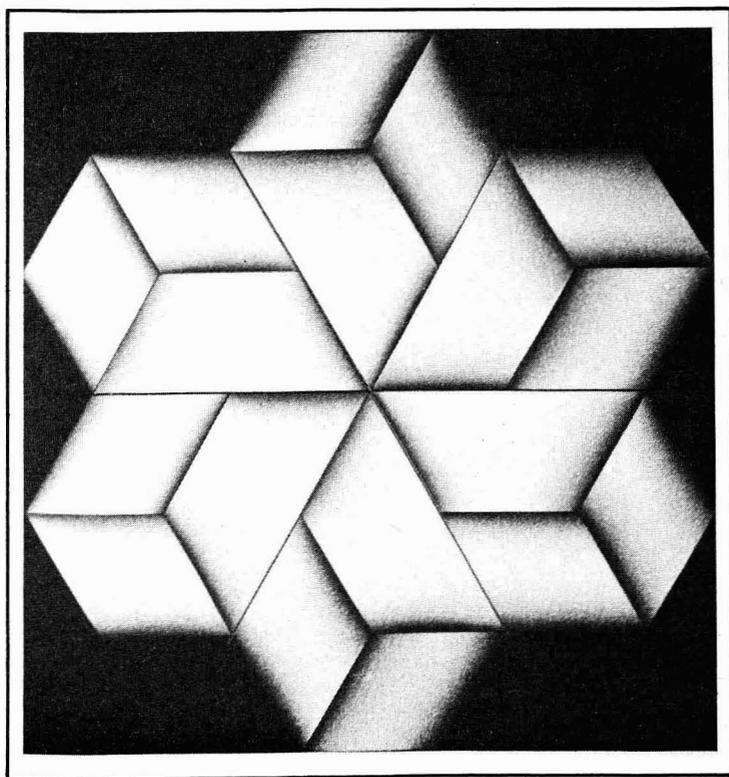
La obra de arte, decía, no es nada más el conjunto de las lecturas que de ella se hacen, pero esas lecturas sí constituyen una parte importante de la pintura, la escultura o el edificio de que se trate. De tal modo que puede decirse con verdad (y quizá con soberbia), que los testimonios sobre el fenómeno artístico son parte de ese fenómeno. Más allá de las intenciones del creador, la tarea crítica, si está a la altura, es indudablemente parte de la obra misma.

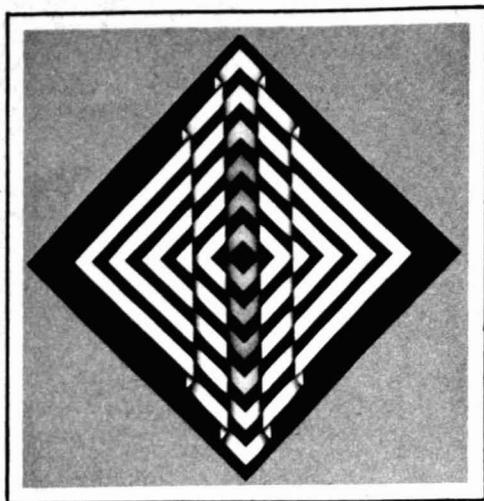
Y esto es posible si ponemos el acento no como quiere la definición clásica, en el juicio de valor, sino en el proceso para llegar a ese juicio. De los grandes críticos que en el mundo han sido es ese proceso —como ya indiqué— el que nos sigue afectando: porque ese sí sigue siendo un dato vital inapreciable que nos pone frente a la experiencia de un hombre hablando al tú por tú con un conjunto de formas que se le proponen.

Somos hoy día —y no podemos no ser, ni debemos no ser— desconfiados sobre la garantía que los juicios de valor pueden ofre-

cernos. Como en el fondo no hay juicio que no dependa de una postura de principio, y como en un mundo tan resquebrajado como el nuestro no hay posturas que gocen de una aceptación general, siempre que la crítica apunte principalmente a eso resultará en razón directa ineficaz. Porque a nivel de posturas de principio no hay acuerdo posible, ya que éstas se nos dan varias, contradictorias e incompatibles. Es en cambio en el espacio que queda entre la experiencia vivida y su expresión donde cabe la discusión y el comercio de pareceres, donde hay la posibilidad del intercambio y del enriquecimiento mutuo.

Y sin embargo de todo lo dicho, toda crítica, por más que minimice la importancia del juicio de valor, por más que tome conciencia de que no es ésa la piedra de toque de su actividad, entraña juicios necesariamente. La elección que hace de los objetos sobre los cuales se aplica, el señalamiento de tales o cuales cualidades con preferencia de otras, el tipo de comparaciones que establezca, todo implica necesariamente valoraciones. Pero tampoco esto debe asustar, porque el ensayo crítico en tanto que conlleva esos juicios parciales es un testimonio legítimo. Quien pretendiera prescindir de ellos en lo absoluto, caería por fuerza en lo anodino





y blandengue; quien pretendiera suponerse capaz de juicios de pretensión universal caería en la aporía que he descrito.

Planteada así la tarea de la crítica de arte, conminada —por mí, por lo menos— a limitarse a juicios de validez limitada, parecería condenada al más polarizado subjetivismo. Y ciertamente que en toda obra crítica hay mucho de subjetivismo, pero vale más aceptarlo como una realidad necesaria que tratar de negarlo agarrándose a endeble tablas de salvación. Planteadas sin embargo las cosas como lo he hecho, es decir, acentuando lo que la crítica tiene de testimonio consciente, el subjetivismo no es de ninguna manera una tacha infamante: nadie le pide a un novelista, v. gr., que sea objetivo. Y si bien yo no comulgo con quienes piensan que la crítica es en todo equiparable con la creación literaria y para ella la obra no es sino un pretexto como cualquier otro que abre la puerta a las musas, es verdad que siendo testimonio del enfrentamiento de un individuo con un objeto, manifiesta indudablemente una experiencia única. Pero aun así lo subjetivo no se apodera de todo ni impide la líquida comunicación. No olvidemos que por personales y únicos que podamos ser, somos hombres de un mismo tiempo, con similares preocupaciones y conflictos parecidos; puestos en trance de enfrentarnos a un dato concreto, físico, que es la obra, la reflexión que sobre ella hagamos no puede ser tan ajena a la que otros hombres en la misma circunstancia pueden hacer. Y si es verdad que no hay una garantía de intersubjetividad, también lo es que sí hay una garantía de coincidencias múltiples e intersubjetivamente enriquecedoras.

Hasta aquí he propuesto un crítico que se ponga y se considere a sí mismo como un espectador más y deje de lado su pretensión de juez definidor. Pero esto no deja de ser una ficción. El crítico es un espectador más, pero debe ser un espectador de excelencia. Todo observador es en alguna forma un crítico, pero el crítico profesional, el que escribe y publica, debe tener unas cualidades y en una proporción tal que no se dan en el observador normal, y son esas cualidades las que hacen importante su reflexión y su testimonio. Algunos autores recientes, pero que no por serlo abandonan la idea de que lo central de la labor crítica es la emisión de juicios, ven la única garantía de ellos en las virtudes individuales de quien lo emite: "el criterio de justificación [del juicio] se halla en las cualidades personales del crítico" (Margaret Macdonald); "sus juicios de valor se justifican en su empleo del lenguaje y en los logros de su comunicación" (Arnold Isenberg). Si de lo que se trata es de garantizar veredictos, la garantía que proponen es francamente muy pobre, porque ¿quién nos garantiza, a su vez, al crítico? ¿cuáles son los criterios para certificar las cualidades personales o los logros de comunicación de éste? ¿Pero si de lo que se trata es no de justificar juicios, sino de justificar la relevancia de un testimonio, entonces sí es indudable que la importancia de éste

se mide por las cualidades del crítico y el aliento de la obra a la cual se aplica.

¿Cualidades del crítico? Hagamos un mínimo esbozo de lo que sería su perfil: debe tener un conocimiento amplio del arte y de su historia y estar enterado de un volumen considerable de otras reflexiones críticas; poseer una cultura suficientemente amplia tal que le permita enriquecer su propia reflexión estableciendo relaciones con otras manifestaciones de la historia y de la cultura; debe tener una sensibilidad en principio superior a la normal; debe, en fin, tener la posibilidad de hacerse a sí mismo consciente de las entretelas de esa su relación personal con la obra, y tener los recursos necesarios para encontrar un lenguaje capaz de manifestar esas entretelas. Estas cualidades, quizá, y sin duda en diferente proporción según los casos, deberían estar presentes en todo crítico; y esto es lo que hace de él un espectador de excepción. En principio el crítico debe estar en una posibilidad de percepción más amplia, rica y matizada que la de cualquier espectador.

Por otra parte, el crítico debe ser consciente de su método de análisis de la obra. Este se apoya, por fuerza, en una postura de principios básicos. Al poner en jaque la importancia de los juicios de valor con pretensión de absolutos, parecería que estuviera yo restándole importancia a la postura de principio en que éstos se apoyan. Pero no es exactamente así, porque poner en duda la posibilidad de comprobación de tales juicios y consecuentemente la importancia relativa de ellos nos niega la relevancia indudable que los puntos teóricos de partida tienen para el logro de una apreciación consciente y consecuente de la obra de arte; la teoría sustentante es necesaria en cuanto garantiza la coherencia del testimonio. Todo lo cual no niega a mi parecer, sino confirma, que el punto más destacado del ensayo crítico está en el camino que une los dos polos: por un lado el planteamiento teórico, por otro el juicio de validez relativa. Y es el punto central porque la postura de principio depende en realidad de ese camino que el crítico ha recorrido repetidas veces y se va modificando a medida que discurre una y otra vez por el mismo sendero: que de otro modo no sería sino un acto de fe intrascendente.

La crítica de arte, pues, no podrá aspirar a más validez que la que le viene de ser una reflexión consciente y rica de un espectador de excepción frente a una obra que lo reclama para cumplirse así plenamente. Pero esa no es su debilidad sino su fuerza. La obra de arte, así, se cumple y se enriquece; la relativa intersubjetividad del testimonio del crítico enriquece a su vez las posibilidades de percepción de grupos amplios de personas; y en fin, el testimonio mismo queda como la huella de la lucha amorosa de un hombre con el misterio, la fuerza, la tragedia o el gozo de unas formas que se le proponen.

La historia en verdad nos ha enseñado a ser modestos, pero no necesariamente escépticos.

El estreñ  
una pos  
la falta  
te. La  
creación  
y apresi  
ciones c  
la realid

Sin y  
total ca  
fecha ce  
plantean  
profesio

Nos a  
directiva  
das; nos  
rios, casi

El en  
habitual.  
cede a S  
raciones

Así, e  
semántic  
nerosas  
asociació  
gica, per  
múltiples

Es cie  
viaje a L  
y utiliza  
el términ  
pensar q  
hacia la  
auténtic  
mas sono

Con e  
Stockhau  
a la bene  
en la esci  
insurgent  
porter —  
cuentra a  
de los eso

La po:  
la obra, e  
ser repeti  
tica, es n  
es 1920