

76 PAGINAS Cuatro Cuerpos

EL UNIVERSAL

CARACAS, MARTES 30 DE DICIEMBRE DE 1986 - AÑO LXXVII - N° 27 848

4º CUERPO

"Contrastes de Forma": Contrastes de Ilusiones

José María Salvador



El Lissitzky, "Una historia suprematista de dos cuadros en 6 construcciones" (1920). Col. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Iván Puni, "Escultura suprematista en relieve" (1923). Col. Moma.

Mañana clausura en el Museo de Arte Contemporáneo la muestra "Contrastes de Forma", una panorámica de los antecedentes, desarrollo y perspectivas del arte abstracto, con obras de las colecciones de los museos de Arte Moderno y de Solomon R. Guggenheim, de Nueva York, y de Arte Contemporáneo de Caracas.

Con tal motivo, publicamos la primera de dos entregas de un estudio de José María Salvador sobre este movimiento que constituyó una de las revoluciones artísticas más impetuosas del siglo.

Desde sus inicios, hace casi trece años, el Museo de Arte Contemporáneo nos ha ido habituando a la excelencia. Se ha hecho ya consuetudinario el que esta prestigiosa institución nos brinde en cada una de sus manifestaciones, pruebas palpables de rigor profesional, de calidad museográfica y de preocupación didáctica. Nada tiene, pues, de extraño que este Museo haya ido, en tan breve lapso, creciendo a pasos agigantados desde el punto de vista físico (sus espacios), artístico (sus colecciones), administrativo (sus recursos presupuestarios) y profesional (sus niveles). Tales conquistas han generado prestigio y reconocimiento unánime, dentro y fuera de las fronteras de nuestro país.

Hace unas cuantas semanas, hemos sido de nuevo gratamente sorprendidos por otras tres impresionantes realizaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas: el aumento más que sustancial de unos mil doscientos metros cuadrados de salas de exposición; el notable enriquecimiento de sus colecciones, particularmente en lo referente al congnacismo realizado en la sala exclusiva que se leterter jugar, la excepcional muestra "Contrastes de Forma", organizada a partir de los fondos y penhén y Moma de Nueva York. Estos tres grandes logros, innecesario es decirlo, se deben en su mayor parte a la perspicacia y tenacidad de la dido una vez más tocar a todas las puertas, encontrar los medios necesarios, poner en movimiento los recursos humanos y materiales suficientes para lograr con el equipo que ella dirige, la realización cabal de tan importantes resultados. Todo ello es motivo de nuestro apoyo solidario y nuestro sincero deseo de nuevos y acentuados éxitos en pro del desarrollo artístico-cultural de Venezuela.

En entretenernos ahora en los comentarios sobre los que nos merezca el crecimiento del Museo en sus colecciones y en sus espacios expositivos, nos hemos propuesto desplegar en este texto una serie de reflexiones analíticas que auspica en nosotros la extraordinaria exposición "Contrastes de Forma: Abstracción Geométrica, 1919-1986", la cual es, sin lugar a dudas, la muestra más importante que se haya presentado este año en Venezuela y una de las de mayor alcance pedagógico y significación cultural de cuantas se hayan exhibido en el país en los últimos tiempos.

No vamos a entrar a considerar en estos breves

párrafos los elementos relacionados con la historiografía o con el análisis plástico-formal de las variadas obras y corrientes que confluyen en esta exposición; dichos elementos han sido ya puestos abundantemente en luz por el amplio y valioso catálogo que la enmarca. Nuestro propósito es, por el contrario, desvelar apenas algunas implicaciones que tales obras y corrientes coagulan en la vertiente del orden ontológico.

Al apuntar en esta dirección, es bueno precisar que casi todos los enunciados que aquí esbozamos, se refieren fundamentalmente al Suprematismo, al grupo holandés De Stijl y al Constructivismo ruso, movimientos estético-filosóficos que, por variantes intestinas — en el cerebro conceptualizador, en el corazón impulsor y en el esqueleto verticeo — en las diversas modalidades geométricas o branle de las diversas modalidades geométricas o de estos tres movimientos germinaron con pujanza las proféticas semillas del Cubismo, Futurismo, Orfismo, Rayonismo y otras discípulas forjaciones del Cubo-Futurismo, se es menos cierto, sin embargo, que en los dilatados sembrados de De Stijl, del Suprematismo y del Constructivismo ruso, vendrán a esparcir sin rubor y en amplias brazaadas los diversos grupos, individualidades y corrientes del Cinetismo y otras corrientes del género, e incluso, en tiempos más recientes, otros redivivos retornos del arte geométrico-constructivo, como el "Hard-Edge" y el Minimalismo. No quiere decir que, a medida, carezcan de méritos propios; lo único que estamos afirmando es que, con relación al sistema doctrinario desarrollado por De Stijl, el Suprematismo y el Constructivismo ruso (sistema que estamos afirmando es que, con relación al sistema doctrinario desarrollado por De Stijl), los primeros, sólo aciertan a balbucear intuitivamente algunas premisas germinales y apenas a bosquejarlas, mientras que los últimos, los herederos, se conforman con repetir, como "ritornelo" amortiguado y sin sorpresas, algunas de sus connotaciones más eficaces. De modo que, por exigencia metodológica, focalizaremos nuestra atención sobre el Suprematismo y el Constructivismo ruso, dejando "a sonar" y entre telones tanto a sus embrionarios precursores como a sus descendientes legítimos y a sus epígonos.

En arriesgada posición de vanguardia, y acicateados por un generoso espíritu de romántico melano y del Constructivismo ruso se propusieron subvertir el sistema de valores imperante, con el declarado programa de producir una renovación global de la existencia humana, renovación que, a juicio, asienta su proyección más ambiciosa en los órdenes ontológico, gnoseológico, estético y ético. Nuestra meta aquí es ir más allá de la indudable carga afectiva de espontaneidad humana de Idealismo quietista, de utopía ético-social, evadida profusamente por estos artículos, y desentrañar así friamente algunos de los más sustanciales postulados e implicaciones que, desde el pun-

to de vista filosófico, entraña tan utópico programa. Los estrechos márgenes de este primer artículo nos permiten sólo el abordaje del primero de los niveles mencionados, el ontológico. En un segundo texto intentaremos aproximarnos a las otras tres proyecciones, la gnoseológica, la estética y la ética.

Decir que los propulsores de la Abstracción geométrico-constructiva intentaron una renovación total en el orden ontológico, significa que pretendían subvertir de raíz la tradicional relación del hombre individual con su particular mundo circundante: soñaron, en otros términos, que la subsecuente vinculación agónica del individuo humano (todo el amasado de pensamientos propios, de sentimientos íntimos, de valores personales, de gustos vitales) con su particular entorno (razón tenía Ortega y Gasset al afirmar en aquel lapidario axioma: "Yo soy yo y mi circunstancia") podía y debía transformarse en una relación aséptica entre el "hombre universal" (por universalizable) y un "mundo" abstracto, racionalizado y controlado.

Es significativa precisamente la renuncia irrevocable a la individualidad y a la concreción en aras de una supuesta universalidad y una pretendida abstracción. Pero eso suponía, al mismo tiempo, el abandono definitivo de la multiplicidad y la variedad de individuos, especies y géneros en favor de un ábilulo "UNI-verso" esencialmente unificado e igualado. Al renunciar, en efecto, a todo cuanto pudiera asombrar siquiera la más mínima referencia al mundo visible de los múltiples seres individuales y concretos, al renunciar incluso a todos aquellos aspectos que pudieran esconder o suscitar en el espectador o en el espectador de la obra de arte el más leve atisbo de expresión o de subjetividad, los profetas de la abstracción constructivista pretendieron instaurar algo así como un hermético "hiperuniverso" de entelequias geométricas en el que la compleja multiplicidad y la múltiple complejidad de individuos, especies y géneros materiales quedara simplificada y "armonizada" bajo la unificadora simplicidad y la amplificadora unidad de un sistema matemáticamente regimentado de líneas rectas (y, en algunas corrientes, de curvas regulares), de formas simples, de colores planos y primordiales, y de proporciones o cantidades calculadas con metódica y ordenadas jerárquicamente en rígida estructura.

No cabe duda de que lo que motorizaba esta doctrina filosófica de los creadores geométrico-constructivistas era una utopía ética que, con una convicción sin duda conmovedora, ellos promovieron como un magnánimo ideal preñado de elevado humanismo: lo que ellos pretendían, en definitiva, era sustituir de una buena vez la imagen de un mundo hecho de multiplicidad (que ellos vieron como individualismo), de diferencias (que interpretaron como dualidad), de subjetividades (que tradujeron como arbitrariedad), de expresividad emotiva (que llamaron irracionalidad), de desorden (que les sonó a caos), de desequilibrio (que experimentaron como inarmonía), para así poder instaurar al fin la imagen de un mundo de unidad, de racionalidad, de orden, de equilibrio y de armonía universales.

Por desgracia, estas pretensiones ontológicas de los suprematistas, neoplasticistas y constructivistas rusos llevaban en su germen las más abiertas contradicciones, y conducían sin remedio al fracaso.

so. Imbuidos, sin duda, de un tramadocho positivismo, estos artistas no parecieron darse cuenta de que la realidad, por su propia esencia, es múltiple, concreta, cambiante, compleja y polivalente, por lo cual ella resulta inimitable a todo proyecto de compra (heñación globalizadora o a cualquier intento reduccionista por parte de la razón. La nueva ciencia física, con sus principios de relatividad generalizada, de indeterminación y de discontinuidad de la materia, aporta pruebas demasiado contundentes en tal sentido. Desde el punto de vista ontológico, resultaba, pues, condenado a un aborto prematuro el proyecto de estos artistas que prometieron reducir toda la rica y palpante heterogeneidad del mundo a un conciso sistema racional de signos filocó-geométricos, en la vana esperanza de crear una especie de "código plástico" mínimo (suerte de "grado cero de la escritura") que pudiese ser aceptado como lenguaje universal y absoluto. El fracaso de este programa doctrinario se hacía insostenible ya en su embrión, no sólo porque el mundo es, por naturaleza, multiplicidad, diversidad, pluralidad, heterogeneidad, imprevisibilidad (atributos todos también compartidos por el individuo humano, que con el mundo tiene establecidos sus dialecticos nexos consubstanciales), sino además porque, en su ontológica vinculación con el mundo, cada individuo humano tiene su particular "actitud" asignada ("Weltanschauung" o cosmovisión) su individual manera de sentirlo, interpretarlo, valorarlo y "hablarlo" (su lenguaje propio).

Por lo demás, una de las contradicciones más agudas del programa abstracto-geométrico de los suprematistas, neoplasticistas y constructivistas era que el universo plástico supuestamente objetivo y universal que pretendieron instaurar (por las tantas veces proclamada expulsión de toda subjetividad y particularismo) resultaba, en último análisis, el producto tipificado de la subjetividad de cada uno de esos artistas. No otra cosa significa el propósito de imponer como "Verdad" universal y absoluta el particular sistema de signos plásticos (un determinado tipo de líneas, de figuras geométricas, de colores, de ángulos, de estructuras compositiva) que cada artista o corriente estatóyó dogmáticamente como el único viable. De tan larvada contradicción intelectual rinden dramático testimonio las insalvables diferencias teórico-prácticas que separan a las tres corrientes en estudio, o, más sintomático aún, las pugnas que ellas que enguerrillaron con lamentable sectarismo a los diversos grupos o capillas de una misma corriente (piénsese al toloento clima producido en 1922 entre los constructivistas rusos, o a los ásperos conflictos entre los grupos "Cercle et Carré" y "Art Concret"), o, incluso, las acerbas polémicas entre las personalidades que literalizan una misma corriente (citemos, a modo de ejemplo, la drástica ruptura que separó las "vidas paralelas" de Mondrian y Van Doesburg cuando este último introdujo en 1924 los ingredientes dinámicos de su "Elementalismo", o, en otro orden de ideas, el bronco rechazo del Idealismo "espiritualista" de Kandinsky por parte de los constructivistas rusos, o la virulencia con que estos mismos, con Rodchenko a la cabeza, condenaron en 1921 a la pintura, incluida la de Malevich y los suprematistas, por considerarla absoluta, y reaccionaria estéticamente y políticamente).

Mañana clausura en el Museo de Arte Contemporáneo la muestra *Contrastes de Forma*, una panorámica de los antecedentes, desarrollo y perspectivas del arte abstracto, con obras de las colecciones de los museos de Arte Moderno y Solomon R. Guggenheim, de Nueva York, y de Arte Contemporáneo de Caracas. Con tal motivo, publicamos la primera de dos entregas de un estudio de José María Salvador sobre ese movimiento que constituyó una de las revoluciones artísticas más importantes del siglo.

Desde sus inicios, hace casi trece años, el Museo de Arte Contemporáneo nos ha ido habituando a la excelencia. Se ha hecho ya consuetudinario el que esta prestigiosa institución nos brinde, en cada una de sus manifestaciones, pruebas palpables de rigor profesional, de calidad museográfica y de preocupación didáctica. Nada tiene, pues, de extraño que este Museo haya ido, en tan breve lapso, creciendo a pasos agigantados desde el punto de vista físico (sus espacios), artístico (sus colecciones), administrativo (sus recursos presupuestarios) y profesional (la cantidad y progresiva calificación de sus recursos humanos). Tales conquistas han granjeado a este Museo en tan corto tiempo un muy merecido prestigio y reconocimiento unánime, dentro y fuera de las fronteras de nuestro país.

Hace unas cuantas semanas, hemos sido de nuevo gratamente sorprendidos por otras tres impresionantes realizaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas: el aumento más que substancial de sus espacios museográficos, con la adición de unos mil doscientos metros cuadrados de salas de exposición; el notable enriquecimiento de sus colecciones, particularmente en lo referente al conjunto de Picassos, que, por añadidura, resultan singularmente realzados en la sala exclusiva que se ha dedicado al ilustre creador malagueño; y, en tercer lugar, la excepcional muestra *Contrastes de Forma*, organizada a partir de los fondos y bajo la curaduría de los Museos Solomon R. Guggenheim y MoMA de Nueva York. Estos tres grandes logros, innecesario es decirlo, se deben en su mayor parte a la perspicacia y tenacidad de la directora de la institución, Sofía Imber, quien ha sabido una vez más tocar a todas las puertas, encontrar los medios necesarios, poner en movimiento los engranajes precisos y vehicular todos los recursos humanos y materiales suficientes para lograr, con el equipo que ella dirige, la realización cabal de tan impactantes resultados. Todo ello es motivo más que sobrado para felicitar una vez más a Sofía Imber y a su equipo de colaboradores, y para reiterarles nuestro apoyo solidario y nuestro sincero deseo de nuevos y acrecentados éxitos en pro del desarrollo artístico-cultural de Venezuela.

Sin entretenernos ahora en los comentarios elogiosos que nos merece el crecimiento del Museo en su colección y en sus espacios expositivos, nos hemos propuesto desglosar en este texto una serie de reflexiones analíticas que suscita en nosotros la extraordinaria exposición *Contrastes de Forma. Abstracción Geométrica. 1910-1980*, la cual es, sin lugar a dudas, la muestra más importante que se haya presentado este año en Venezuela, y una de las de mayor alcance pedagógico y significación cultural de cuantas se hayan exhibido en el país en los últimos tiempos.

No vamos a entrar a considerar en estos breves párrafos los elementos relacionados con la historiografía o con el análisis plástico-formal de las variadas obras y corrientes que confluyen en esta exposición: dichos elementos han sido ya puestos abundantemente en luz por el amplio y valioso catálogo que la enmarca. Nuestro propósito es, por el contrario, desvelar apenas algunas implicaciones que tales obras y corrientes coagulan en la vertiente ideológico-conceptual.

Al apuntar en esta dirección, es bueno precisar que casi todos los enunciados que aquí esbozaremos se refieren fundamentalmente al Suprematismo, al grupo holandés *De*

Stijl y al Constructivismo ruso, movimientos estético-filosóficos que, por pioneros, se constituyen —más allá de sus inevitables variantes intestinas— en el cerebro conceptualizador, en el corazón impulsor y en el esqueleto vertebrante de las diversas modalidades geométricas o geometrizaras incluidas en esta exposición: de hecho, si bien es verdad que en las fértiles sementeras de estos tres movimientos germinaron con pujanza las proféticas semillas del Cubismo, Futurismo, Orfismo, Rayonismo y otras disímiles floraciones del Cubo-Futurismo, no es menos cierto, sin embargo, que en los dilatados sembradíos de *De Stijl*, del Suprematismo y del Constructivismo ruso, vendrán a espigar sin rubor y en amplias brazadas los diversos grupos, individualidades y corrientes de la Bauhaus, la Abstracción Geométrica, el Op-Art, el Cinetismo y otras corrientes del género, e, inclusive, en tiempos más recientes, otros redivivos retoños del arte geométrico-constructivo, como el *Hard-Edge* y el Minimalismo. No quiere decir esto, de ningún modo, que los variados precursores cubistas, futuristas y cubo-futuristas, o los múltiples herederos abstracto-geométricos, “ópticos”, cinéticos, minimalistas y constructivistas de diversa médula, carezcan de méritos propios; lo único que estamos afirmando es que, con relación al sistema doctrinario desarrollado por *De Stijl*, el Suprematismo y el Constructivismo ruso (sistema que analizaremos a continuación), los primeros, los precursores, sólo aciertan a balbucear intuitivamente algunas premisas germinales y apenas estructuradas, mientras que los últimos, los herederos, se conforman con repetir, como *ritornello* amortiguado y sin sorpresas, algunas de sus conclusiones más eficaces. De modo que, por exigencia metodológica, focalizaremos nuestra atención en substancia sobre los visionarios fundadores de *De Stijl*, el Suprematismo y el Constructivismo ruso, dejando *en sourdine* y entre telones tanto a sus embrionarios precursores como a sus descendientes legítimos y a sus epígonos.

En arriesgada posición de vanguardia, y acicateados por un generoso espíritu de romántico mesianismo, los forjadores de *De Stijl*, del Suprematismo y del Constructivismo ruso se propusieron subvertir el sistema de valores imperante, con el declarado programa de producir una renovación global de la existencia humana, renovación que, a nuestro juicio, asienta sus proyecciones más ambiciosas en los órdenes ontológico, gnoseológico, estético y ético. Nuestra meta aquí es ir más allá de la indudable carga afectiva de generosidad humana, de idealismo quijotesco, de utopía ético-social, evidenciada profusamente por estos artistas, y desentrañar así fríamente algunos de los más sustanciales postulados e implicaciones que, desde el punto de vista filosófico, entraña tan utópico programa. Los estrechos márgenes de este primer artículo nos permiten sólo el abordaje del primero de los niveles mencionados, el ontológico. En un segundo texto intentaremos aproximarnos a las otras tres proyecciones, la gnoseológica, la estética y la ética.

Decir que los propulsores de la Abstracción geométrico-constructiva intentaron una renovación total en el orden ontológico significa que pretendieron subvertir de raíz la tradicional relación del hombre individual con su particular mundo circunstante: soñaron, en otros términos, que la sustanciante vinculación agónica del individuo humano (todo él amasado de pensamientos propios, de sentimientos íntimos, de valores personales, de angustias vitales) con su particular entorno (¡razón tenía Ortega y Gasset al afirmar en aquel lapidario axioma: “Yo soy yo y mis circunstancias”!) podía y debía transformarse en una relación aséptica entre el “hombre universal” (por universalizable) y un “mundo” abstracto, racionalizado y controlado.

Eso significaba precisamente la renuncia irrevocable a la individualidad y a la concreción, en aras de una supuesta universalidad y una pretendida Abstracción. Pero eso suponía, al mismo tiempo, el abandono definitivo de la multiplicidad y la variedad de individuos, especies y géneros en favor de un fabuloso “UNI-verso” esencialmente

unificado e igualado. Al renunciar, en efecto, a todo cuanto pudiera asomar siquiera la más mínima referencia al mundo visible de los múltiples seres individuales y concretos, al renunciar incluso a todos aquellos aspectos que pudieran esconder o suscitar en el artista-creador o en el espectador de la obra de arte el más leve atisbo de expresión o de subjetividad, los profetas de la abstracción constructivista pretendieron instaurar algo así como un hermético “hiperuranio” de entelequias geométricas, en el que la compleja multiplicidad y la múltiple complejidad de individuos, especies y géneros materiales quedase uniformada y “armonizada” bajo la unificadora simplicidad y la simplificadora unidad de un sistema matemáticamente regimentado de líneas rectas (y, en algunas corrientes, de curvas regulares), de formas simples, de colores planos y primordiales, y de proporciones o cantidades calculadas con meticulosidad y ordenadas jerárquicamente en rígida estructura.

No cabe duda de que lo que motorizaba esta doctrina filosófica de los creadores geométrico-constructivistas era una utopía ética que, con una convicción sin duda conmovedora, ellos promovieron como un magnánimo ideal, pregnado de elevado humanismo: lo que ellos pretendían, en definitiva, era eliminar de una buena vez la imagen de un mundo hecho de multiplicidad (que ellos vieron como individualismo), de diferencias (que interpretaron como discordia), de subjetividades (que tradujeron como arbitrariedad), de expresividad emotiva (que llamaron irracionalidad), de desorden (que les sonó a caos), de desequilibrio (que experimentaron como inarmonía), para así poder instaurar al fin la imagen de un mundo de unidad, de racionalidad, de orden, de equilibrio y de armonía universales.

Por desgracia, estas pretensiones ontológicas de los suprematistas, neoplasticistas y constructivistas rusos llevaban en su germen las más abiertas contradicciones, y conducían sin remedio al fracaso. Imbuidos, sin duda, de un trasnochado positivismo, estos artistas no parecieron darse cuenta de que la realidad, por su propia esencia, es múltiple, concreta, cambiante, compleja y polivalente, por lo cual, ella resulta inmune a todo proyecto de compre(he)nsión globalizadora o a cualquier intento reduccionista por parte de la razón. La nueva ciencia física, con sus principios de relatividad generalizada, de indeterminación y de discontinuidad de la materia, aporta pruebas demasiado contundentes en tal sentido. Desde el punto de vista ontológico, resultaba, pues, condenado a un aborto prematuro el proyecto de estos artistas que prometieron reducir toda la rica y palpitante heterogeneidad del mundo a un conciso sistema racional de signos físico-geométricos, en la vana esperanza de crear una especie de “código plástico” mínimo (suerte de “grado cero de la escritura”) que pudiese ser aceptado como lenguaje universal y absoluto. El fracaso de este programa doctrinario se hacía insoslayable ya en su embrión, no sólo porque el mundo es, por naturaleza, multiplicidad, diferencia, fluidez, heterogeneidad, imprevisibilidad (atributos todos también compartidos por el individuo humano, que con el mundo tiene establecidos sus dialécticos nexos consustanciados), sino además porque, en su ontológica vinculación con el mundo, cada individuo humano tiene su particular “actitud” existencial, su singular modo de percibirlo (su insustituible *Weltanschauung* o cosmovisión), su individual manera de sentirlo, interpretarlo, valorarlo y “hablarlo” (su lenguaje propio).

Por lo demás, una de las contradicciones más solapadas y mortales que anidaba en el corazón mismo del programa abstracto-geométrico de los suprematistas, neoplasticistas y constructivistas era que el universo plástico supuestamente objetivo y universal que pretendieron inaugurar (por las tantas veces proclamada expulsión de toda subjetividad y particularismo) resultaba, en último análisis, el producto tipificado de la subjetividad de cada uno de esos artistas. No otra cosa significa el propósito de imponer como “Verdad” universal y absoluta el particular sistema de signos plásticos –un determinado

tipo de líneas, de figuras geométricas, de colores, de ángulos, de estructura compositiva— que cada artista o corriente estatuyó dogmáticamente como el único viable. De tan larvada contradicción intestina rinden dramático testimonio las insalvables diferencias teórico-prácticas que separan a las tres corrientes en estudio, o, más sintomático aún, las pugnaces querellas que enguerrillaron con lamentable sectarismo a los diversos grupos o capillas de una misma corriente: piénsese en el violento cisma producido en 1922 entre los constructivistas rusos, o en los ásperos conflictos entre los grupos “Cercle et Carré” y “Art Concret”, o, inclusive, en las acerbas polémicas entre las personalidades que liderizaban una misma corriente (citemos, a modo de ejemplo, la drástica ruptura que separó las “vidas paralelas” de Mondrian y Van Doesburg, cuando éste último introdujo en 1924 los ingredientes dinámicos de su “Elementalismo”); o, en otro orden de ideas, véase el bronco rechazo del ideario “espiritualista” de Kandinsky por parte de los constructivistas rusos, o la virulencia con que éstos mismos, con Rodchenko a la cabeza, condenaron en 1921 a la pintura, incluida la de Malevich y los suprematistas, por considerarla absoleta y reaccionaria estética y políticamente.