

RIS

REVISTA INTERNACIONAL DE SOCIOLOGÍA
Nº 30, Septiembre-Diciembre, 2001FURIÓ, Vicenç
Sociología del arte
Madrid, Cátedra, 2000, 392 pág.

No hace más de medio siglo que la sociología del arte se ha convertido en una disciplina enteramente institucionalizada, si bien hallamos reflexiones dilatadas y no puramente casuales en ese terreno desde principios del siglo XIX. Pero su definitiva legitimación académica no equivale —al menos de momento— a una prueba de fuego completa en lo tocante a buena fundamentación epistemológica, o en términos más sencillos, no equivale a una demostración de consistencia científica. Dispone ya de un capital teórico y empírico suficiente, pero que aún se da *por separado*: por un lado, estudios de exagerado afán especulativo, guiados por filosofías de la historia más o menos manifiestas y más o menos razonables, y por otro lado, un acervo valioso, aunque en conjunto poco sistemático, de estudios de problemas concretos bien documentados y dilucidados, pero refractarios, en general por prudencia, a las construcciones teóricas de gran alcance, de modo que forman más una casuística o una «sociografía», que una verdadera doctrina unificada, aunque son la materia prima para una verdadera sociología del arte no especulativa. (Hay también casos en que ambos rasgos se presentan prematuramente juntos: por ejemplo, en los estudios de la «cultura de masas», donde encontramos un poco provechoso río revuelto de hechos, juicios y proclamaciones ideológicas). La

Sociología del arte de Vicenç Furió, editada por Cátedra (versión revisada de la edición en catalán de Barcanova), pertenece al segundo grupo. Se halla lejos de los conocidos énfasis retóricos, de escaso valor empírico y discutible contenido racional, propios de los discursos que con el mismo título perpetraron hace décadas un Francastel —con su brumoso tratamiento de nociones abstractas como el espacio-tiempo— o un Duvignaud —con sus caprichos nocionales del «signo polémico» y el «drama»— y que gozaron de un éxito que hoy podría explicarse en virtud de simpatías ideológicas más que por sus verdaderos méritos científicos. El libro de Furió huye también de la excesiva, irritante incluso, rarefacción dialéctica de planteamientos como los de un Hauser —pese a que comparte con éstos la claridad y concisión racional, en la tradición de las grandes aportaciones a la reflexión sociológica después de Marx (Durkheim, Weber, Luckács...). Un solo ejemplo servirá para una comparación esclarecedora. Duvignaud era capaz de escribir en 1967 la siguiente sarta de imprecisiones de una metafísica pseudosociológica: «La opinión pública [!] testimonia acerca de lo que bien se la deja testimoniar [!], y las respuestas “irreflexionadas” expresan el sistema de valores [!] difundidos por la educación [!], la publicidad [!], la radio [!], y no el auténtico [?] sistema de valores o la forma de la espera [¿?]». Para un

LIBROS

muy determinado tipo de lector no se requería precisar, ni entonces ni ahora, qué cosa deba entenderse por «opinión pública», ni quién o quiénes deben «dejarla testimoniar», ni quién o qué sea el agente o sujeto de la difusión de un «sistema de valores», ni cómo reconocer el «auténtico» del falso... al igual que un sacerdote no tiene que explicar a su parroquia qué es la Gracia o el sentido de la Eucaristía o el misterio de la Santísima Trinidad. Ni que decir tiene, un discurso semejante se vuelve ocioso ante personas que tengan de la «sociedad», la «enseñanza» y el «auténtico sistema de valores» nociones distintas —es decir, ideologías distintas—; no se acerca a una verdadera ciencia social porque no procura un grado suficiente de resistencia a las ideologías. Furió, en cambio, examina muchos de los múltiples medios, casos, significados y expresiones diversas en que se presenta un «público» del arte, con una «opinión» deducible o intuible —o mejor, con una *conducta* apreciable y hasta medible—, y no apela jamás a un presunto «sistema de valores» a manera de una substancia homogénea y fácilmente detectable, adherida en todo momento y circunstancia a sujetos o instituciones bien definidos, y lo mismo por lo que hace a la educación y la publicidad. Incluso evita, no sé si conscientemente o ya por un sentido íntimo de lo concreto, mentar a la «sociedad» en el sentido (gramatical) de un sujeto —prurito que a veces han tenido también algunos historiadores marxistas, que han preferido hablar de «formaciones sociales» para desta-

car sobre todo la heterogeneidad y pervivencia de distintos modos de organización en una misma época y lugar, si bien no con el mismo predominio. Cierto es que a veces se hace necesario el enfoque abstracto de aquella otra sociología. Cuando, por ejemplo, Furió alude a las reflexiones de Benjamin sobre la pérdida del aura y las circunstancias de la reproducibilidad técnica, echamos en falta que no discuta cuánto del sentido de tales preocupaciones intelectuales tiene que ver con una visión optimista o pesimista de la marcha de los cambios socioculturales, y en qué medida ese prurito filosófico sobrepasa la simple advertencia de los efectos de los cambios tecnológicos en la apreciación de lo artístico.

El metódico trabajo de Vicenç Furió se divide en dos partes: una de índole historiográfica, excelente síntesis de lo que hasta el momento comprende el cuerpo principal de la disciplina; y otra, de corte más pragmático, con secciones que suponen una elección personal de grupos de problemas concretos de la sociología del arte, tratados con dosis equilibradas de concisión e información. Esta división refleja con exactitud la ya mencionada separación en dos estilos (uno teórico y otro pragmático) de las aportaciones a la disciplina. En la primera se exhiben las virtudes y limitaciones generales de cuanto ha contribuido a la diafanización de esta aún imprecisa disciplina desde el siglo XIX. Hay que destacar la clara articulación de la exposición, más sistemática que histórica, de encomiable valor pedagógico, muy

libros
de
biblioteca

superior a lo habitual en los libros de texto. En su ordenado repaso al pensamiento sociológico-artístico, Furió expone un inicio de discusión analítica de las peculiaridades de cada uno de los tres polos de atracción de la problemática propia de este campo, a saber: la estética, la historia del arte y la sociología. Trata de hacer comprender cuánto debe la sociología del arte a estos otros dominios, de fronteras imprecisas, y por qué, pese a todo, no se trata de un inhabitable territorio de nadie. (Pero es el polo de la historia del arte el que atrae con mayor fuerza todos sus planteamientos e incluso su estilo; un sociólogo o un filósofo juzgarán este libro mucho menos afín a sus hábitos intelectuales que un historiador del arte). El autor es consciente del peligro que acecha a una sociología del arte sensible a la metafísica de una ficticia idea de *sociedad* —con una irreal homogeneidad— y a la aún más mítica —como asegura, por ejemplo, Gustavo Bueno— idea de *cultura*, que viene a ser como la versión secular de la Gracia. Explica bien en qué sentido la sociología del arte en conjunto, con independencia de las tendencias ideológicas ejercitadas en su seno, es una materia de suyo incompatible o muy difícil de conjugar con posturas idealistas, conformistas o simplemente indiferentistas en el terreno de las responsabilidades socio-culturales. Ha sabido, en fin, encarecer en pocas líneas la importancia de reflexiones clásicas que deben recogerse de forma no aislada para servir al menos como una buena inspiración (Proudhon,

Tolstoi, Plejánov, Guyau...). En cuanto a los estudiosos en que más y mejor se inspira el autor, se destacan claramente Gombrich, Haskell o Moulin.

En la segunda parte, mucho menos sumaria, se selecciona un conjunto muy sugestivo y fecundo de problemas para la sociología del arte: los vínculos estrechísimos —manifiestos o no— entre arte y política; las relaciones —bastante directas aunque a menudo desestimadas o enmascaradas— entre gusto y educación (el gusto como signo de distinción); los mitos y tópicos falsos acerca de la naturaleza del genio artístico; las características precisas y la variedad de circunstancias en que se manifiestan los diversos sistemas de producción, exhibición o circulación de obras de arte (patronazgo, academias, museos, galerías, subastas...); los vínculos ineludibles entre la crítica de arte y los intereses mercantiles; el papel entre marginal e ineludible de la cultura de masas en los mundos del arte... amén de otros asuntos inhabituales en tratados generales, como el problema del enjuiciamiento de las falsificaciones y su carácter diverso, la cuestión de las múltiples formas de destrucción del arte (no sólo por actos vandálicos, sino en muchos casos por los propios artistas, deseosos de eliminar el rastro de lo que andando el tiempo llegan a juzgar como errores), o los difíciles problemas de la heterogeneidad de las reacciones del público, de las oportunidades de educación artística y de los complejos condicionantes del interés por el arte... No se ha desentendido el autor de lo que en los últimos años se ha venido presentando

como «economía de la cultura y el arte», aunque no utilice esta designación. Esta nueva rama de las ciencias sociales —que entre otras virtudes ha demostrado la de usar el dogma neoclásico de la «elección racional» con una cierta eficacia— tiene el propósito manifiesto de institucionalizarse también como disciplina académica e incluso relativamente autónoma, aun si declara lo que debe a la historia y la sociología. Es innegable que debe convertirse al menos en un capítulo de la sociología del arte, y aunque no lo destaque como tal, Furió ha prestado una atención especial a los problemas del mercado y de las motivaciones económicas de muchos procederes del mundo del arte. En especial, ha tenido críticamente en cuenta las casi provocativas ideas del economista William Grampp, para quien el mercado absolutamente libre debería ser el único regulador y garante de la producción artística. Por supuesto, no todos los economistas aprueban esas ilusiones liberales (y es interesante notar cómo adquiere predicamento una disciplina que enfatiza la influencia de los aspectos materiales y crematísticos, pero que tiene poco que objetar a los fundamentos del sistema capitalista, cuando antes se censuró el materialismo marxista por haber enfatizado la misma influencia pero con propósitos críticos). Los aspectos más prosaicamente monetarios del arte fueron ya juzgados por Hauser como dignos de atención para la historia y la sociología del arte, y la economía del arte es del todo afin al tipo de enfoques y problemas de varios estudios sociológicos

de las últimas décadas (Moulin, Foster y Blau, Bourdieu y Dardel, di Maggio...), a algunos de los cuales Furió ha concedido una relevancia merecida. Así como es posible y deseable ir definiendo y sistematizando una sociología del arte a partir de la acumulación de observaciones de índole sociológica que se deslizan colateralmente en la historiografía del arte, es posible de la misma manera ir dando cuerpo de doctrina a una economía del arte, y este libro nos sugiere cuánto puede ganar ésta si se apoya en la historia del arte y no sólo en la economía.

Si hay un aspecto en el que la exposición de Furió es impecable es sin duda en la corrección documental y clara exposición histórica de las circunstancias de todos los problemas tratados. Aunque se trata de una virtud muy común entre los buenos historiadores del arte, no es tan frecuente entre quienes han intentado habitar el territorio de la sociología del arte, donde abunda más la especulación historiosófica y el ejercicio de las ideologías. Un estilo que huye deliberadamente de las conclusiones generalizadoras carentes de matices y que se esfuerza —consiguiéndolo— en hacer concisas, claras e inequívocas —pero en modo alguno «indiscutibles»— todas sus apreciaciones, es en efecto una virtud. (La claridad se refuerza en unos pocos casos por el recurso a la repetición de algunas menciones, lo que es legítimo y de agradecer como énfasis necesario en ejemplos muy significativos, aunque quizá alguna cabeza poderosa los considere reiteraciones ociosas.) Para valorar con

justicia estos rasgos no debemos compararlos únicamente con el estilo de las obras que, rotuladas como *Sociología del arte* —o con lemas de similar ambición, como *Arte y sociedad*—, se han presentado como amasijos paradójicos de una retórica con escasos fundamentos empíricos y no mucho sentido (los ya mencionados Duvignaud y Francastel serían exponentes privilegiados de este otro «estilo»). También es útil compararlos con el carácter de las obras de autores como Read o Cirici, que participan de la claridad e incluso de un acendrado sentido de lo razonable y lo convincente, pero lo consiguen a expensas de generalidades sin matices, sin fisuras, esquemáticas, sospechosamente coincidentes con unos juicios demasiado compartidos y de una marcada ideología, lo que al cabo los convierte en aportaciones irrelevantes, simplistas, superficiales, inocuas y muy erróneas en muchos aspectos. Hay que decir que el profesor Furió se refiere a todos ellos en un encomiable y necesario tono de respeto intelectual, huyendo de la polémica ociosa como de la peste. Recuerda, por ejemplo, cómo debemos a Cirici justamente la incorporación de la sociología del arte a los planes de estudio de la Universidad de Barcelona. Pero nosotros debemos subrayar que han sido otros los estudios que han hecho verdaderas aportaciones a la comprensión exacta de las deudas que adquieren las formas de expresión artística con los medios materiales y sociales en que surgen: estudios de signo «microsociológico» que debemos a eruditos como Panofsky,

libros

Gombrich, Baxandall, Brown, Haskell, etc., aunque si la *sociología* no es en ellos explícitamente declarada. Y es a éstos también a los que debe su mayor y mejor inspiración este manual de Vicens Furió. (No es que el autor esté del todo libre de seguir convenciones o acuerdos demasiado «incuestionables» y generales —que bien examinados podrían resultar superficiales, y en verdad son sospechosos por lo demasiado convincentes que resultan sin exigir la garantía de pruebas concretas. Podríamos citar varias de estas convicciones-convenciones que tampoco se cuestionan en este libro: la filiación lógico-histórica entre los afanes estéticos de Morris o los de Ruskin y los planteamientos y trabajos de la Bauhaus, o la excesiva importancia atribuida a los escritos de Kahnweiler como buena fuente de valoración del cubismo; también hay apreciaciones de apariencia inocua, pero cuya justificación requeriría, además de unas no banales peticiones de principio, análisis que no se han llevado a cabo, como por ejemplo la afirmación de que «la presencia de los críticos responde a una demanda social». Pero en ningún caso comprometen tales expresiones impremeditadas el acrisolado rigor y la diafanidad del conjunto).

La concentración en el examen circunstanciado y concreto de aspectos bien observables no debe involucrar un abandono completo de planteamientos teóricos (*i.e.* filosóficos) generales, sino que, al contrario, la sociología del arte debería poder sustituir mucho de lo que hasta el momento ha pasado

como filosofía del arte. ¿Qué utilidad pueden tener esas grandes especulaciones sociofilosóficas a lo Marcuse o a lo Bloch, u otras menos esotéricas como las de un Read, a propósito del sentido general trascendente del arte (como sueño, como utopía, como conciencia trágica, o alienación, o como «promesa de felicidad» según creía Stendhal, etc.) si ignoramos qué y cuánto podía conocerse de una obra de arte, y cómo y quiénes podían conocerla en las diversas fases de la Antigüedad, la Edad Media o el Renacimiento?. La apelación al «espíritu humano», al «género humano» o simplemente al «hombre» no es el peor espejismo de tales reflexiones. Podrán tener un valor filosófico elevado, según se juzguen, pero nos distancian de la verdad histórico-social. El libro de Furió, en cambio, se detiene en aspectos aparentemente anodinos para la inteligencia social, como por ejemplo la historia, el uso documental y los rasgos técnico-artísticos del grabado, observando que fue realmente el primer medio de un conocimiento universal de las obras de arte, coleccionadas privadamente durante siglos por los potentados —salvo las que adornaban las iglesias. En las circunstancias sociales de la difusión del grabado hallaremos bases empíricas imprescindibles para comprender lo que el arte *deviene* en la modernidad —que es inseparable de las condiciones de su conocimiento general—, lo cual debería tenerse en cuenta antes de figurarse lo que el arte *es* en su esencia universal. Por lo demás, también en la actualidad las facultades de compren-

sión y estimación, tanto intelectual como emocional, del arte siguen sin ser homogéneas ni universales, como también se discute en este libro. Precisar, por ejemplo, como brevemente intenta Furió, en qué medida las características formales del grabado respetan o falsean las cualidades superficiales de las obras reproducidas, y en qué medida tienden o no a favorecer un arte preocupado esencialmente por los problemas de claridad compositiva y de plasticidad —en el sentido de Wölfflin—, en suma, un arte clasicista, es mucho más necesario que la abstracta metafísica de los significados más o menos universales, trascendentes o «profundos» del arte. Otros ejemplos de interés son el de la inicial resistencia que los artistas opusieron en el siglo XVIII a la influencia hostil de la crítica, o la caracterización de buena parte de la crítica de arte como crítica mercenaria; Furió los trata con claridad, pero se cuida de extraer consecuencias generalizadoras.

No censuramos la falta de atrevimiento teórico del autor, pues procede de una legítima aversión a lo infundado, pero advertimos que en ocasiones la suya es una prudencia exagerada. Nos explicaremos con otra comparación. Bianchi Bandinelli, insigne arqueólogo a quien Furió demuestra tener en gran estima justamente por su enfoque sociológico de los asuntos que abordaba, nos persuadió de la estrecha relación entre la tendencia al simbolismo y a la abstracción —incluso en el sentido moderno, de Kandinsky o Mondrian— y una «concepción trágica del mundo», a su vez motivada

por circunstancias de aislamiento, impotencia o falta de confianza en las posibilidades de mejora social. Sus argumentos no eran en absoluto nebulosos, lo que demuestra la conveniencia de no declinar la discusión de teorías generales que den cuenta, no ya de las formas de presencia material y de circulación económica y cultural de las obras de arte, sino de sus mismos contenidos dramáticos y rasgos formales. Furió entiende que son demasiado diversas las presiones que desatan una serie de modificaciones o reacciones que afectan a la producción artística y a su valoración: los intereses económicos (variables y en conflicto), los políticos e ideológicos, los que desencadenan sutiles contingencias jurídicas o psicológicas, o las circunstancias bélicas y postbélicas, etc. Aquilata, en suma, la heterogeneidad y multiplicidad de los factores. Ahora bien, ya Plejánov demostró la ganancia intelectual que supone siempre el paso de teorías multifactoriales a teorías monofactoriales en las que se destaca, entre todos los factores que indudablemente entran en juego a la hora de determinar la evolución social y cultural, uno o unos pocos más relevantes. Furió

no se propone enfatizar ninguno en particular, por lo que su libro tiende a limitarse a la exposición casuística, descriptiva, suficientemente detallada y documentada y muy razonable y útil, pero sin ejercitar sistemáticamente la comparación, perpetuando así el alejamiento de la teoría. Es indiscutible el acierto, para lo que en definitiva es un libro de texto, de exponer hechos y opiniones refrendadas en lugar de

conjeturas propias; pero nos descorazona un poco pensar que ese tratamiento profiláctico de la teoría sea la consecuencia de unos excesos de los que todavía se cree necesario protegerse. Toda vez que el autor es consciente de esa separación —que el libro refleja con exactitud, como hemos dicho ya—, habría sido bueno que se hubiese comprometido —incluso a riesgo de cometer errores, que son siempre subsanables— en un afán de índole filosófica, en vez de evitarlo tan deliberada y cuidadosamente; y habría sido bueno a pesar de tratarse de un manual —o, por qué no, justamente por tratarse de un manual. Pongamos algún otro ejemplo. Al tratar el papel del cliente, el autor reconoce con excesiva prudencia que se limita a analizar «algunas variantes de la influencia de los clientes en las obras de arte», y cuando trata otros varios aspectos de índole económica, destaca en general las salvedades, la arbitrariedad o la infinidad de estrategias (en suma, la aparente contingencia de los mecanismos mercantiles), dando la impresión de que apenas podemos contar con otra ley que la del afán de lucro —de escaso valor teórico, por otro lado—, o bien invoca la circunstancia particular del «estado del bolsillo de los coleccionistas» en un momento dado, o explica la estrategia conjunta de museos y galerías de arte para «sellar» la reputación de un artista, o bien precisa los frecuentes casos en los que los propios artistas son marchantes —consciente de que ello es tan irrelevante, para la naturaleza de sus estilos, como si se hubiesen dedicado a la ganadería o a

cualquier otra actividad lucrativa—; examina con atención las implicaciones socioeconómicas de la atribución y de las falsificaciones, pero declina discutir su importancia teórica; en ocasiones sugiere interesantes hipótesis que sin embargo no acomete como tales: por ejemplo, la relación —por coincidencia— entre la aparición del mercado artístico en Francia y la «saturación» del sistema académico —*i.e.* de su capacidad de absorber toda la producción artística. La voluntad de ceñirse a los hechos concretos es demasiado rigurosa. Diríamos que, amén del encarecido esfuerzo por sistematizar parte de la problemática propia de la sociología del arte, este libro tiene el mérito de haber rellenado de auténtico contenido empírico una tarea ineludiblemente filosófica, y el comprensible defecto de no haberla presentado como tal. No faltará quien crea que aquí se hace de la necesidad virtud. En mi opinión sería injusto interpretar esta virtud sólo como una carencia: primero porque se trata de una huida justificada, deliberada y honesta de la especulación teórica; segundo porque, vuelvo a repetir, eso es el mejor reflejo de la disciplina, y en tercer lugar porque la sociología del arte aún está muy lejos de la consistencia lógica y metodológica propia de las disciplinas científicas, y esa consistencia no tienen los manuales. Es necesario todavía, aun sin dejar de intentar las grandes teorías, acumular muchos estudios periciales acerca de muchos problemas concretos, microsociológicos. Para esta expectativa, el libro de Furió,

además de cubrir el expediente de la orientación pedagógica en la disciplina, es una aportación no desdeñable en la exposición y sistematización parcial de ese conjunto necesario de investigaciones concretas; y un buen estímulo. Quizá es únicamente en los temas relacionados con la cultura de masas donde el tratamiento meramente casuístico resulta insuficiente incluso para los propósitos de una ilustración general. Aquí no se justifica por sí sola la virtud del término medio ni de la neutralidad aparente, o para decirlo con palabras del propio Furió, la necesidad de «diluir las fronteras y las opiniones extremas». Más bien, en este terreno es necesario dilucidar lo que justamente sólo las posturas extremas —de uno y otro signo— ponen de manifiesto. El problema es en el fondo el de la pertinencia o no de adjetivar la cultura. Otra cosa es que la postura pragmática más defendible sea la de la prudencia a la hora de proponer reformas educativas o intervenciones culturales del Estado. Cuando el mismo Furió afirma que, tras las inquietantes repuntas de infracultura acaecidas después de la reciente liberalización de las televisiones públicas, es más fácil estar del lado de los apocalípticos, concede y no concede que lo interesante está en los extremos. Ser apocalíptico es la forma pesimista de oponerse; el compromiso ilustrado debería ser más bien el de reforzar la intervención o responsabilidad cultural del Estado. Se echa en falta también una exposición de las reflexiones clásicas más notables en este campo, desde Tocqueville a Ortega o Canetti.

Las exposiciones de Furió son constructivas, pese a partir de una convicción negativa ya puesta de manifiesto, entre otros, por Francis Haskell, a saber: que hasta el momento no ha sido posible probar irrefutablemente ninguna teoría que asegure una relación necesaria entre el modo social y los contenidos y formas de las producciones artísticas. A lo sumo, tales planteamientos teóricos tienen el carácter limitado —para la sociología— de las interpretaciones *históricas*, es decir, son racionalizaciones a propósito de periodos ya transcurridos: por acertadas que resulten, carecen de valor predictivo; sólo nos dicen en qué sentido más o menos sutil unas obras de arte *reflejaron* unas circunstancias sociales, pero las orientaciones que nos sugieren para comprender lo que ha de suceder en la actualidad no son independientes de tomas de posición ideológicas, o si se prefiere, de elementos «voluntaristas» que entran en juego como variables no aleatorias, pero sí imponderables. Tal es la incertidumbre en este sentido, que incluso uno de los más interesantes análisis que aún perviven, el de Daniel Bell, concluye que el carácter de la relación entre el arte y la sociedad moderna es el de una «contradicción».

Al final del apartado sobre la crítica de arte, Furió alude al problema de si puede hacerse una crítica de la obra de un amigo, y se adhiere a la solución que del mismo ofreció Umberto Eco, quien «señaló que éste era un falso problema, porque el mundo de la crítica lo forma un grupo relativamente reducido de personas, en el que más o menos todos

se conocen o acaban conociéndose, lo que implica que las rivalidades o afinidades personales son algo habitual con lo que hay que contar». Las inclinaciones sentimentales, más que legítimas son ineludibles, y tenía razón Eco al indicar que lo importante es saber «poner en juego observaciones técnicas e ideas que el lector decidirá hacer suyas porque, en cualquier caso, las encuentra persuasivas, aunque sepa que se han inspirado en el odio o en el amor». Yo espero que la amistad que me une a Vicenç Furió no haya perjudicado mucho mi oportunidad de aquilatar sus méritos e interesar a sus futuros lectores. Y tras esta confesión, un último elogio: la clara consciencia —o aprovechada experiencia— que tiene este autor de las falacias y prejuicios con que se tropieza diariamente en el ámbito de la enseñanza universitaria, y de la necesidad consiguiente de rescatar viejos ideales —cada vez más viejos y, por momentos, cada vez más ideales— que constituyen el único resguardo de la ciencia y las humanidades: precisión, rigor, objetividad, afán crítico, escepticismo, sentido de los hechos concretos...

ALBERTO LUQUE
Universidad de Lérida

libros
s
o
t
r
o
s