

*Arte y política: resistencia y
recuperación*

Yves Michaud

Pese al título muy general de mi ponencia, es obvio que no pretendo considerar la totalidad del debate sobre las relaciones entre el arte y la política. Simplemente deseo reabrirlo para contribuir un poco a la comprensión del arte y de la política actuales.

I.

El artista de vanguardia del siglo XIX ocupaba un doble lugar político: El compromiso político se realizaba a través del trabajo artístico y a la vez la acción política misma. El pintor Jacques-Louis David, con su compromiso estilístico neoclásico rendía homenaje al estilo romano en el arte, pero también desempeñaba un papel como diputado de la Convención en la Revolución Francesa. Otro ejemplo de este doble involucramiento artístico y político es el de Gustave Courbet, pintor antiacadémico y militante de la Revolución de 1848, y luego partidario de la Comuna. Courbet se compromete al mismo tiempo contra el poder burgués en política y contra el poder académico en el arte. Esta forma de compromiso doble duro mucho tiempo entre los artistas. Los dadaístas de la escuela berlinesa participan en el alzamiento revolucionario, y, de igual manera, muchos constructivistas rusos militan al lado de los bolcheviques revolucionarios. Un poco más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial, Picasso o Léger crean formas de vanguardia pero van también (aunque no con demasiada frecuencia, a decir verdad) a las reuniones de la cédula comunista del barrio, firman manifiestos, toman partido. El compromiso de los intelectuales existencialistas es también de este tipo: la forma de sus producciones intelectuales y su reflexión son, en principio, comprometidas como formas y, por otra parte, sus opciones políticas hacen de ellos intelectuales comprometidos. Firman manifiestos, hacen peticiones y actúan al lado de los militantes. Jean-Paul Sartre militó también junto a los opositores del colonialismo, luego junto a los militantes maoístas en el decenio de 1970.

Para el filósofo, el arte por el arte y el purismo son ilusiones culpables. El problema de este compromiso doble es que la coherencia entre los dos ámbitos no está lógicamente garantizada. Esto significa que el

mensaje político que se envía no es forzosamente congruente con la forma, y que el compromiso efectivo del individuo no necesariamente guarda relación con su compromiso artístico.

La pintura de Picasso después de la Segunda Guerra Mundial, así como la de los pintores estadounidenses del expresionismo abstracto en la segunda mitad del decenio de 1940, no es aceptable para los proletarios, a cuyo lado, al mismo tiempo, combaten estos artistas. Mientras que los proletarios esperan algo realista y legible, una especie de nueva pintura histórica o alegórica, se les propone la distorsión y la abstracción.

La coherencia de los compromisos no está en modo alguno garantizada en el otro sentido: quiero decir que las posturas políticas adoptadas no forzosamente armonizan con el quehacer artístico. Cezanne era políticamente un reaccionario, encerrado en un conservadurismo de burgués provinciano, pero su pintura es profundamente revolucionaria desde el punto de vista de la historia de las evoluciones formales, y abrió el camino al cubismo y a la abstracción. A la inversa, la producción realista socialista muestra que se puede ser estilísticamente muy convencional y tener compromisos políticos proletarios; pensemos en Andre Fougeron o en Boris Tazlitsky. De igual modo, en los años 1960-1970, los pintores de la figuración narrativa retomaron, en Francia, los medios visuales del *pop art* estadounidense o de la publicidad para transmitir un mensaje político de izquierda que no tardó en banalizarse bajo la presión de su propia retórica publicitaria. Lo mismo puede decirse de Eduardo Arroyo en España.

Esta posible incongruencia, o esta difícil congruencia de los compromisos y, de todas maneras, la dificultad de coordinarlos, plantean problemas que han recibido respuestas diferentes de parte de los artistas y de los políticos. La respuesta más difundida es la que, mediante la disociación de la conciencia, permite aceptar la incongruencia de los dos registros.

Formas artísticas sin contenido político pero formalmente avanzadas van entonces a ser consideradas políticamente comprometidas, al tiempo que la ausencia de compromiso político efectivo no incidirá en modo alguno en el juicio de compromiso. Tal es la tesis de la sublimación estética del compromiso político en el pensamiento de

Greenberg cuando escribió *avant-garde and kitsch*. Pollock es formalmente revolucionario y, por lo tanto, políticamente revolucionario. El conservadurismo político fundamental de Cézanne y de Matisse y el apoliticismo de Duchamp van por lo tanto a borrarse ante la radicalidad de su quehacer artístico, que los inmuniza contra la severidad del juicio político. Cuando llevamos esta lógica hasta sus últimas consecuencias, el hecho de ser artísticamente de vanguardia se convierte en el testimonio romántico de la eficacia política. Esta opción ofrece una gran ventaja: en lo esencial exime de plantearse la cuestión de la relación entre el público y la obra. El público no es más que un tercer auditorio torpe al que solo se puede, en el mejor de los casos, aspirar a educar. Como decía Greenberg en 1939, las masas prefieren el *kitsch*, que representa un sucedáneo de la cultura en forma de diversion. Jean-Paul Sartre, en un artículo de 1950 dedicado al artista y su conciencia, escribe sin pestañear: "La revolución social exige un conservadurismo estético, mientras que la revolución estética exige, a pesar del artista mismo, un conservadurismo social. Comunista sincero, condenado por los dirigentes soviéticos, proveedor habitual de los ricos compradores de Estados Unidos, Picasso es la imagen misma de esta contradicción. En cuanto a Fougeron, sus cuadros dejaron de gustarle a la elite, pero sin despertar el interés del proletariado".

II.

¿Qué sucede, entonces, cuando ya no se trata de una revolución ni de una eficacia capaces de cambiar la vida o de trastornarla? ¿Qué ocurre cuando ya no se puede imaginar a un público a quien dirigir un mensaje; ese famoso "pueblo" que rondo los manifiestos revolucionarios o ese famoso proletariado que ronda las conciencias de izquierda? ¿Y qué ocurre, también, cuando las revoluciones formales se han multiplicado y banalizado al grado de que ya no emocionan a nadie? En un texto que, insisto, data de 1972, Rosenberg resumió en algunas palabras esta situación de banalización de las rupturas formales: "Hoy, la vanguardia estética es financiada por el Fondo Nacional de Apoyo a las Artes, por los consejos regionales, los museos, las asociaciones bancarias e industriales. Se dan subvenciones a las películas y a las revistas alternativas, a las pequeñas publicaciones, a los

productores de happenings y de música electrónica, a la compañía de Merce Cunningham.

Los periódicos que tratan de la historia del arte se confunden totalmente con los que van dirigidos al gran público; el diseño y la decoración comercial obedecen al lema "arte para la comunidad". Al mismo tiempo, los filmes comerciales, los filmes de suspenso e incluso la publicidad televisiva se han vuelto tan audazmente experimentales desde el punto de vista formal que exigen ya no la comprensión de un mensaje sino la respuesta inmediata y total que se da a una obra de arte".

Treinta años después no hay mucho que agregar, pero para un artista eso no resuelve ciertamente nada y la contusión y la ambigüedad han llegado a su máximo.

A partir de algunos ejemplos precisos, mis siguientes reflexiones se centraran en esta ambivalencia. Empezare por los trabajos de Krzysztof Wodiczko que, en 1988, concibió el proyecto de un vehículo para los indigentes sin casa. Se trata del proyecto de una plataforma o de una base de supervivencia destinada a los sin casa de las grandes ciudades de Estados Unidos o de otras partes. Tenemos conocimiento de los dispositivos de supervivencia que se fabrican los pobres, los que no tienen domicilio fijo. ¿Cómo sobrevivir cuando no se puede tener nada, almacenar nada, guardar nada, cuando no se tienen ni los medios para poseer algo, cuando se acampa no en medio de la naturaleza, sino en medio de la ciudad?

Existe la solución de las bolsas de plástico; todos conocemos a esos personajes envueltos en bolsas de supermercado que los transforman en personajes fantásticos. Existe, pero ya mas perfeccionada, la solución de los carritos, también de supermercado: el sin casa se desplaza con sus trebejos y sus escasas pertenencias amontonadas en un carrito metálico atestado. Algunos, más ingeniosos, mejores mecánicos o más cargados de cosas recuperadas, arreglan los carritos y emprenden el camino de la creación de vehículos. Wodiczko, con su formación de diseñador industrial, ha aceptado el desafío. Se esforzó por concebir un vehículo funcional que respondiera a las necesidades del sin casa: dormir, lavarse, almacenar, estar en alerta, desplazarse. Su vehículo no es más que una serie de contradicciones, de paradojas y de provocaciones.

Y es que no queremos admitir que el estado del sin casa pueda ser una situación permanente, una situación susceptible de mejorar sin desaparecer. En el ámbito de lo social, queremos ser ciegos. Una de las maneras de cerrar los ojos consiste en concebir las situaciones como todo o nada: la pobreza, la falta de vivienda no pueden existir. O bien se les suprime: la extinción de la pobreza tal como prometen todos los programas políticos. O bien debe perdurar como tal; no se acondiciona lo intolerable. ¡No al reformismo! El vehículo de Wodiczko, concebido para fabricarse en serie y para servir efectivamente, existe, al contrario, como la revelación provocadora de un estado social donde hay miles de indigentes sin casa, donde estos constituyen una población con sus necesidades, sus recursos y, por qué no, sus exigencias. Su vehículo, funcional, ingenioso y económico, con sus compartimientos de almacenaje y dormitorio, su mínimo de servicios sanitarios, ejemplifica y presenta en forma evidente y concreta una situación anormal que no puede considerarse una simple anomalía, sino que debe tomarse en cuenta como uno de los aspectos de la vida social moderna en general. Evidentemente imaginamos mal o, mejor dicho, con enorme malestar, la proliferación de esa clase de vehículos que, en el corazón de las ciudades, crean embotellamientos de pobres de pronto muy visibles, de pronto también un poco menos desprovistos, pero por esto mismo también consolidados y estabilizados en su situación, y por qué no, casi pudientes. Imaginamos con el mismo enorme malestar las cadenas de producción de semejantes vehículos, el reconocimiento de un mercado de la pobreza en el que podrían venir a instalarse agentes y, con el tiempo, especuladores. El negocio de la caridad podría encontrar allí, por qué no, un nuevo impulso. Wodiczko desplaza el problema también de otras maneras: dando a los sin casa la autonomía relativa del desplazamiento y de la supervivencia, dándoles también una visibilidad central, a ellos que siempre han sido confinados a los márgenes -los márgenes de la caridad, los márgenes de la asistencia, los márgenes de la ciudadanía y de la legalidad-. Y, finalmente, des-plaza el problema proponiendo como arte aquello que se niega tajantemente a serlo. ¿Cómo imaginar un vehículo semejante con categoría de obra de arte? ¿Pieza única para un coleccionista rico y provocador, o pieza valerosa para un museo comprometido? ¿Insulto donjuanesco a los pobres? La provocación tiene algo tan suave como implacable.

En 1992, Wodiczko desarrolló otro proyecto, el de *The Alien Staff* (El bastón del extranjero). Durante su estancia en París, Wodiczko concibió para los migrantes una especie de bastón tecnológico que podría permitir su ingreso en la comunicación. Se trata de un dispositivo de video en miniatura que se coloca en la parte curva de un bastón de aluminio y se conecta a un pequeño magnetoscopio que lleva el portador al cinturón. En la pantalla, el transeúnte podrá ver al mismo inmigrante con el que se cruza de verdad sin verlo o, teniéndolo a distancia, podrá ver y escuchar su historia. En un mundo que cree tanto en lo que ve en los medios como en la experiencia directa, surge aquí una paradoja de la credibilidad: si no creemos en lo que vemos de verdad, de carne y hueso, tal vez creamos más fácilmente en lo que vemos "en la tele". Wodiczko cuenta también con el efecto de la doble imagen y el doble discurso, no para que se opongan sino para que dé comienzo un proceso de acercamiento: la imagen de video debería atraer la mirada hasta el momento en que el transeúnte, efectivamente, se acerque y compruebe que lo que ve en la pantalla es el mismo inmigrante que ve al sostener el bastón, el mismo rostro que ve en la imagen y en persona.

Se trata aquí también de volver sobre un desplazamiento y de salvar una distancia: de instaurar una comunicación en un mundo en el que sabemos aceptablemente bien lo que es la comunicación cuando se trata de vender slogans o detergentes, pero en el que nos volvemos tímidos en cuanto se trata de dirigirse a los otros en su calidad de otros. Pero, como sabemos muy bien, la sociedad no se deja desbordar y ajusta sus funciones de recuperación. Así se crea la versión social del Servicio de Ayuda Médica de Urgencia, destinado a hacer el seguimiento de los excluidos, a ofrecerles cuidados, alimentación, alojamiento. Se organizan dispositivos de alerta en caso de un frío intenso o de una ola de calor. También se sensibiliza a las buenas conciencias a la suerte de los desdichados por medio de campanas publicitarias de choque en beneficio de las ONGs.

III.

¿Cómo debe situarse el arte en relación con esta recuperación incesante y triunfante? Volviéndose también ambiguo. Voy a demostrarlo en el caso de un artista como Dennis Adams, pero lo mismo vale para Jeff Wall o Andrés Serrano cuando proponen los retratos de los sin casa o de los desdichados.

En el caso de Adams, se trata de obras destinadas al espacio público: quioscos, azoteas, paradas de autobuses, los señalamientos de los pasajes públicos, utilizando imágenes inspiradas en el modelo de las imágenes publicitarias, pero para enviar un mensaje extraño, ambiguo, difícil de interpretar. Las instalaciones de Dennis Adams están concebidas para producir un tipo de experiencia que es a la vez la deseada y construida por el artista y la(s) vivida(s) por los transeúntes que se encontraran atrapados en su dispositivo. Se trata de obras fundamentalmente in situ, que nacen de deambular por la ciudad, y de un acercamiento vivido, y después documental, del sitio. La obra, en su principio, está destinada al transeúnte, a aquel que se encuentra allí, en situación de tránsito y, con un poco de suerte, quien sabe, de disponibilidad, de distracción o de atención flotante que le permitirá estar fugazmente expuesto al efecto de los signos desplazados por Dennis Adams.

En muchas entrevistas, Adams ha hablado con insistencia de este efecto marginal, lateral y subliminal de sus dispositivos. También habla de la metodología de lo temporal y del desconcierto, de una mirada en estado de distracción, de un trabajo al límite de la visibilidad.

Es la ciudad la que ofrece la situación de inestabilidad en la que opera la obra de arte. En la ciudad moderna no hay más que transeúntes, personas en tránsito que llevan a cabo sus múltiples y cambiantes transacciones. Estos terminan, a fuerza de ocupación, de seriedad y de necesidad de trabajo, por ya no ver nada de lo que los rodea. Sin embargo, se hallan en una situación de exilio virtual: en la inatención de su deambular o en la angustia del miedo, por el hecho mismo de que tienen que desplazarse entre fragmentos de arquitectura, entre zonas de existencia de intensidad variable. Dennis Adams ha descrito con una frase esta situación: en la ciudad solamente hay "configuraciones múltiples y cambiantes de identidades desplazadas".

Solo que las cosas pueden salir mal. El retrato de M. Verges que Adams coloca en una parada de autobús en Alemania, es en efecto el del defensor de los militantes argelinos del FNL (Front National de Libération) durante la Guerra de Argelia, pero es del mismo modo el retrato de un hombre ambiguo, de un antisemita convencido, del defensor del nazi Klaus Barbie, cuyo rastro se perdió durante una decena de años al lado de los soldados rojos camboyanos de Pol Pot. En otras partes, Adams fijara carteles con imágenes de la Guerra de Argelia. ¿Qué quieren decir? Mas allá de un drama colonial, ¿también se trata, ahora que el tiempo ha pasado, de la opresión de las mujeres, del imperialismo en general... incluso del integrismo?

Si los dispositivos de Dennis Adams apuntaran solamente a reproducir la ambigüedad generalizada de todas las emisiones e interferencias de emisiones de nuestro universo posmoderno, estaríamos tentados a responderle a la manera radical de Virginia Woolf: "El arte no es una copia del mundo real. Uno de los dos es más que suficiente".

Esta respuesta no deja de ser seria. Nos preguntamos por qué sería necesario que los mecanismos más simplistas y más embrutecedores de la publicidad y del acondicionamiento urbano fueran sublimados en el arte y viceversa. Ya no tenemos necesidad de que Benetton "sublime" a Alfredo Jaar, ni que Kruger "sublime" las señales luminosas alquiladas por las ligas en contra de la venta libre de armas.

La paradoja a la que se enfrentan los artistas como Wodiczko o Adams es la paradoja de una sociedad cuyas diferentes instituciones, tanto privadas como públicas, absorben la crítica a fuerza de repetición y sin inmutarse, banalizándola en la oleada de imágenes e informaciones, o desviándola en beneficio propio en los mecanismos de la comunicación.

Desde esta perspectiva la política se vuelve para el artista un campo como cualquier otro, un terreno que puede ocupar profesional y eficazmente, una zona de inscripción en la que, paradójicamente, el material político se disuelve en el artístico, conservando su simbolismo político pero perdiendo su eficacia política. Tal es el ataque frontal que puede dirigirse a artistas como Dennis Adams,

Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger, y Hans Haacke. Tampoco se trata de arte politizado o de arte político, sino de política estetizada a título de objeto entre otros. Estos artistas orientan su obra hacia los temas y acciones de la política pero sin llegar a salirse del campo artístico. El arte se vuelve activista y sustituye a la acción. La ventaja es de todas maneras doble: se gana una actividad remunerada -un nicho, como se dice en términos de mercadotecnia-, y se descubre, con alivio, la aparente creencia de que alguien sigue ocupándose de la política, que esta no se ha abandonado a la apatía, que hay compromiso.

¿Acaso no hay algo que temer en esta apropiación de lo político por parte de los artistas en la medida en que se cultiva el sentimiento ilusorio de que el mundo será por lo menos transformado y salvado por el arte? Tal sería el último refugio de la mala conciencia y de la corrección política. A menos que, al decir esto, no haga yo más que prolongar la ilusión de un arte crítico-crítico.

IV.

¿Y si, al contrario, el tiempo del arte crítico-crítico hubiera pasado en favor de un arte que mantiene una relación distinta con la realidad? La sociedad técnica y tecnológica, la sociedad de la comunicación, no deja, en efecto, de generar representaciones de sí misma, de su funcionamiento y de lo que ocurre en EUA. Vivimos en medio de una oleada de imágenes y la realidad está penetrada, embebida de imágenes. Los hechos y las imágenes se entretajan para formar la realidad. Ésta no cesa, por decirlo así, de reflexionarse y de concebirse a través de mil reflejos de naturaleza muy diferente, pero que no dejan de ser reflejos: imágenes publicitarias, reportajes, cintas de videovigilancia, entrevistas, documentales, talk shows, series televisadas, comentarios políticos, editoriales, ensayos de pensadores, obras de arte, etc. La sociedad se vuelve, a través de esos procesos, una sociedad reflejante o reflexiva, en todos los sentidos del término. Es una sociedad que, a través de esos reflejos de ella misma, toma conciencia de sí, se piensa, forma una reflexión desordenada pero continua de sí misma. También a partir de esta reflexión, actúa sobre sí misma a través de todas esas representaciones que le permiten organizarse y controlarse. Pero no por ello existe una "gran teoría", una

representación única desde el punto de vista de Dios, de Sirio o, vale lo mismo decir, de ninguna parte: solo destellos de espejo que se difunden hasta el infinito, y que jamás ofrecen la totalidad de una imagen sino puntos de vista y perspectivas en constante movimiento.

Una característica importante de esta realidad "reflexiva o reflejante" consiste en que es indisociable de sus aparatos y modelos de desciframiento. Los dispositivos de reflexión producen imágenes-modelo que, en el interior de las cosas, permiten aprehenderlas y descifrarlas. Estos dispositivos penetran esta realidad y, en su interior, nos permiten adaptarnos a ella. Las maquetas, diagramas, imágenes, visualizaciones, como se les dice, no sustituyen a la realidad: se integran a ella.

Frente a esta situación de un mundo pletórico de imágenes y de representaciones, armado de dispositivos de visualización, los artistas se encuentran en una situación nueva y delicada. Podríamos resumir la paradoja diciendo que el artista de la mimesis no tenía más rival que la realidad misma, en tanto que el artista, en este mundo reflejante, tiene en lo sucesivo como competidor a todas las fuentes de producción de imágenes. Sin siquiera hacer intervenir a los grandes medios, todos andamos con nuestras videocámaras, magnetoscopios, grabadoras, aparatos de fotografía y ficheros informativos de las fuentes de este tipo... El arte ya no logra extraerse del caudal de las imágenes para situarse en una posición propia.

Ha habido tentativas de defensa, de alarde y de resistencia. El formalismo, con su esfuerzo por distinguir entre vanguardia y kitsch, fue una tentativa heroica de atribuir al arte un ámbito de pureza donde no pudiera confundirse con el grueso de las imágenes y de la reproducción técnica. Otros intentos han tratado de introducir una dimensión crítica en el seno de las imágenes. El arte pop lleva consigo esta ambigüedad última que consiste en poner en circulación las mismas imágenes que las de la sociedad de consumo, pero acompañándolas de un comentario crítico, aunque sea a través del carácter estupendo que se otorga al signo comercial elevado al nivel de icono. Pero los fracasos de esta búsqueda de dimensión crítica son visibles en la necesidad, en que se halla el arte postmimético, de garantizar su naturaleza crítica mediante su confinamiento a los lugares de celebración, como los museos o los institutos de vanguardia,

que diferencian de manera elitista lo que no es fundamentalmente diferente del grueso de las imágenes de la publicidad, de la prensa, de la televisión, de la industria cultural, sino por las etiquetas que se les pegan.

De hecho, los artistas vuelven a encontrarse ante la paradoja de una sociedad donde toda imagen crítica y distanciada esta en vías de recuperación por el sistema de las imágenes que absorbe sin descanso todo aquello que pretende primero escapársele. Mondrian se vuelve tema de telas, Picasso vende los perfumes y pañuelos de Paloma Picasso. El arte ya no está en situación de expresar una opinión crítica que sería más perceptiva, mas lucida, que ayudaría a ver mejor. Ya no puede situarse en una posición particular que le permita percibir mejor y por lo tanto, hacer comprender, denunciar, modelar: cada imagen pretende hacer ver mejor que otra, por la simple razón de que es nueva. La mimesis se vuelve tan omnipresente que ya no tiene funciones descriptivas. Tal vez ya no produzca señuelos ni ilusiones, solo diversión, centelleo, desorientación, pirotecnia.

La producción artística se vuelve, a su manera, un elemento del proceso reflexivo, una pieza de la autorrepresentacion del mundo y de sí. Aquí podríamos evocar las ideas de pensadores de la sociedad reflexiva como Luhmann y Giddens : existe una lógica inmanente de la representación del mundo por el mismo en sus fragmentos, sus conciencias y sus identidades sucesivas. Toda representación participa en ese juego de la representación reflexiva.

A mi juicio, lo que cuenta en adelante no es ya la mirada que el arte dirige a la realidad o a la sociedad, sino el arte que repercute en el funcionamiento social, siguiendo los mismos principios de funcionamiento y utilizando las mismas tecnologías. He ahí por qué, efectivamente, ya no puede haber arte crítico ni distanciado, visionario, sino solamente modos de proceder que, de entrada, son recuperados. Ni siquiera recuperados, en realidad, puesto que jamás salieron del funcionamiento social ni de la producción social; jamás pudieron distanciarse de ellos. En lo sucesivo, todos estamos atrapados en ese círculo de reflexión ese círculo reflejante. Lo que se vuelve significativo es la pareja sociedad-reflexión de la sociedad, pero resulta casi imposible aprehenderla, si no fugazmente o por chispazos, en un pensamiento parecido a uno de los destellos de reflexión. Un nuevo

Hegel nos permitiría posiblemente imaginar ese círculo vertiginoso de la auto reflexión.

¹ *Arte y cultura*, trad.al francés, p.16

² *Situations III*, p.26

La resistencia y más allá

Cuauhtémoc Medina

"Resistencia" es ante todo el significante de la política post-revolucionaria. "Resistir" se ha vuelto la divisa del activismo altermundista, y la lectura de la pasividad o las evasivas por las que el subordinado ya no busca oponer a la hegemonía la promesa de otra (supuestamente: "su") hegemonía, sino mediante las tácticas multiformes de la erosión, la desviación, la postergación, la disuasión y el fraude. En lugar de revertir sobre el amo su propia violencia (la expresión clásica de Lenin: "Los trabajadores necesitan al Estado para aplastar la resistencia de los explotadores") hoy el radicalismo se concibe como una experiencia colectiva, tentativa, anti-programática y ácrata, que se ejerce en forma de erupciones dispersas, horizontales y asincrónicas, ocasionalmente invisibles, y ojala que inevitables. La