

profesional, nuestra orfandad económica, nuestro característico acafealismo, hacen enormemente difícil encargarse de una cátedra vacante por mucho entusiasmo y filosofía que se eche en ello. Pues bien, desde lejos y desde la cuneta universitaria donde me arrojaron silencios ministeriales que no hacen al caso, estaba ahora precisamente esta interina a punto de dar por bien gastadas unas energías que habían colaborado a consolidar en Tenerife la Filosofía. Por fin, una cabeza brillante y escalfonada —coincidencia feliz, pero no tan frecuente como cabría esperar— estaba llevando a efecto lo que ningún profesor «de recambio» se hubiera atrevido a soñar. Los universitarios de La Laguna iban a participar en un Congreso de nivel internacional que les abriría horizontes, que les compensaría su inevitable geográfico aislamiento.

¿Qué puede aportar un Congreso de Filosofía en el incremento de lo viejo? Evidentemente nada, y sobre todo si, para colmo, el tal Congreso se intitula «Convivencias de filósofos jóvenes». Verdaderamente, hasta se ha rechazado el susto de algún inoportuno «streakings», cuando, por desgracia, en eso justamente están empeñadas desde antiguo las turistas mal educadas, las extranjeras, esas contestarias de lo español. Bueno, a ver si todo sigue como es debido en Tenerife. ■ **MARIA JOSEFA CORDERO.**

«Introducción al urbanismo colonial hispanoamericano»

Bajo este título, y previa una breve presentación de Antonio Fernández Alba, empieza Fullaondo un interesante ensayo sobre un tema que hoy está comenzando a

ser motivo de profunda revisión en la historiografía arquitectónica y urbanística.

Actualmente, la temática de que se dispone en los estudios que se hagan sobre el urbanismo colonial hispanoamericano es lo suficientemente jugosa como para que grupos de investigación —a veces acertados, otras no— se preocupen con intensidad del tema que ahora nos ocupa. Fullaondo lo ha hecho de un modo «individual»; y lo adjetivamos así, porque en esa individualidad se encuentran las virtudes y posibles defectos de este trabajo. Me explico.

Virtudes: creo que muchas. La valentía con que en un tono de crítica constante se enfrenta con los tratadistas tradicionales. La indiferencia al «miedo» de que tradicionalmente se han hecho eco las historiografías conformistas, ya sean académicas o no. El acierto, fundamental en el desarrollo del libro, al contraponer al enjundioso romanticismo de la tratadística tradicional, el desarrollo del proceso dialéctico de Segre y Salinas. (Aunque creemos que, en este punto, el texto queda algo corto.) Con todo ello cumple Fullaondo un primer compromiso con la historiografía arquitectónica y urbanística española.

Los puntos tratados son los suficientes como para que con evidentes esfuerzos por parte del autor configuren un todo coherente que informe del tema que tratamos. ¿Y de qué informa? Desde la crítica al «nacionalismo ideológico», a la exposición del nivel arquitectónico. Desde el tratamiento del problema del mestizo a la interesante aclaración de los asuntos de la propiedad (Hacienda y Latifundio). Se sigue con el tema de la «Encomienda», la crítica al simpli-

cismo pedagógico de los esquemas históricos de Lozoya sobre Hispanoamérica, las tesis de Toynbee y Spengler, que todo en su conjunto harán explicar al autor al final del tercer capítulo el hecho de que «la aventura española en América no es que no sea una colonización, es que constituye el antecedente histórico obligado del sistema colonial internacional, del conjunto militar que Spengler —y tantos otros— han localizado en el desarrollo de la experiencia anglosajona».

Sigue Fullaondo sus exposiciones en el cuarto capítulo, que trata sobre «las nuevas ciudades y la legislación». En él se estudia desde los problemas del asentamiento y el tema de los trazados y regularidad urbana, al carácter y la impronta desarrollada por el colonialismo español en América. Se aclara la evidente relación de la ciudad colonial hispanoamericana con las que en aquellos momentos se vivían y desarrollaban en la lejana Europa. Pero hay unos puntos propios que la diferencian de la del viejo continente.

«Regularidad» existe, y queda muy bien estudiada por Fullaondo en el texto. Es una regularidad nunca constreñida por fortificaciones y amurallamientos iniciales, por lo menos en sus primeros tiempos. Y es esta carencia inicial de perímetros permanentes la que permite la implantación del damero urbano que «puede expandirse indefinidamente, prolongando en la dirección deseada las calles rectilíneas».

Vemos claro entonces el concepto de la ciudad americana como «organismo en continuo crecimiento, cuyo desarrollo ulterior no es posible prever al comienzo».

Aquí es importante mencionar el agudo sen-



Daniel Fullaondo.

tido con que se explica el fenómeno del «paralelismo norteamericano», a través de la visión de Mumford, y de la exposición que se hace de las colonias puritanas anglosajonas. En tono de profunda crítica a estas parciales visiones de la tratadística inglesa, el autor aclara que «el sistema colonial anglosajón no es sino el desarrollo apoteósico del prolegómeno constituido por la mecánica colonial hispánica...». ¿Será paternalismo historiográfico o clarividencia histórica el motivo de este corolario?

Es en el quinto y último capítulo donde se desarrollan los temas de mayor interés arquitectónico y urbanístico. Siendo el tema de base «el diseño de las ciudades», en él Fullaondo expone un contenido fundamental para una nueva comprensión del Urbanismo Colonial Hispanoamericano.

La clasificación de las tres etapas del desarrollo de la vivienda, desde una primera época de primitivismo y afirmación (siglo XVI) hasta el último periodo del barroco hispanoamericano, constatado en la «determinación económica de una clase dominante en expansión», pasando por una etapa intermedia, que el autor denomina «formativa», y en la que expone un doble nivel de lectura el desarrollo de los tejidos urbanos más tí-

pícos y la clara configuración de la vivienda a través de los diversos niveles socioeconómicos que la motivan.

En estas partes del texto es donde mejor se hace explícita la interpretación dialéctica que antes mencionábamos.

Creemos de especial interés la intensidad con que se tratan los capítulos de las «fortificaciones» y la «ciudad ideal» en Hispanoamérica. La conexión que se hace de estos temas con la cultura urbana latina de la época, junto con la alusión al mayor liberalismo de la colonización portuguesa, vitalizan un punto de enorme atención en la historia de que hablamos.

Sin embargo, queda inconexo con lo atrás desarrollado el apartado dedicado al proceso cartográfico; parece resultado más de la erudición que de la simple cultura con que se adorna lo anterior del texto.

Son, pues, muchos los puntos tratados y diferentes los tonos en que se escuchan. El acierto básico creemos que se halla en los diferentes niveles de interpretación empleados por Fullaondo; ello le permite tanto el desarrollo de una crítica a la anticuada verborrea académica como un hábil instalarse en las filas dialécticas de los tratadistas cubanos. Mas aun así todo, y que nos perdone el autor y con él sus coetáneos, se escuchan

ecos lejanos de controversias generacionales, que nada favorecen la exposición del libro, sino la enturbian.

Aun con todo, creemos que el autor contrae un repentino compromiso en el campo de la historiografía moderna española; compromiso que quisiéramos hacer patente desde la cordedad de estas bien intencionadas aunque «criticadas» líneas.

Ciento treinta y dos páginas son poco espacio para lo que creemos que el autor de esta breve introducción puede lograr con el tema hispanoamericano. Excelente es la bibliografía al término del libro, como para obligarnos a pensar que una paciente y delicada tarea por parte de Fullaondo habría de redundar en un importante trabajo, el cual rellenaría el dramático y silencioso vacío que desgraciadamente observamos en historiografía española sobre Hispanoamérica.

De hacer esto, habría de tener en cuenta por parte del autor la profunda relación existente en cada momento entre la ideología que profesa la arquitectura que se hace y los tonos que se desprenden de la historiografía que se escribe. Relación que esperamos que en lo posible se aprecie lo que vale, pues si no se caería en el error en el que caen los de siempre: los tratadistas «tradicionales». ■ **F. J. CLIMENT ORTIZ.**

Ediciones Alaguara.



En busca de Lou Reed

La relación de Lou Reed con su público ha

sido siempre una confusa historia de amor, odio e incompreensión. Hace cuatro años, parecía que Lou y Velvet Underground habían pasado definitivamente de la oscuridad al olvido, condenados por ir en contra de la corriente en unos días que sólo se valoraba el exhibicionismo técnico y la facilidad para reducir la realidad a «slogans» masticables. Hoy, Reed tiene un puesto —modesto— en las listas de ventas, y su nombre se menciona en tonos reverentes, pero la confusión continúa. Ahí están los miles de aficionados que nunca se han preguntado qué porcentaje de autobiografía hay en sus personajes y que acuden a sus conciertos con la secreta esperanza de contemplar al príncipe de la oscuridad travestido, con una jeringuilla en el brazo o al menos lo suficientemente borracho e incoherente para causar compasión. Extraño negocio el de ese periodista que vende decadencia al gran público.

La popularidad actual del guitarrista de Brooklyn es la razón de la reedición de sus grabaciones con Velvet Underground, banda maldita por excelencia, cuya leyenda se ve reforzada en España por el hecho de que ninguno de sus discos fueran lanzados aquí, a excepción de algunos temas sueltos en aquel inefable doble titulado «Underground». Ahora, Polydor edita una antología, llamada «Lou Reed & The Velvet Underground», pero no hay mucho para regocijarse. No voy a hablar del acierto de la selección (temas sacados de dos de los tres LPs de V. U. para M-G-M) o de la inexplicable ausencia de notas e información discográfica, sino de la mutilación de que ha sido objeto la versión española del LP: tres de las piezas básicas de los Velvet han desaparecido, y en su lugar sólo se ha colocado «That's the story of my life», una canción menor tomada del tercer álbum.

Para los futuros his-

toriadores de las hazañas de la censura discográfica, estos son los temas eliminados: «Lady Godiva's operation» es una historia de terror con inquietantes efectos sonoros. Pero es una experiencia casi anodina comparada con el horror de «Heroin», un descenso al infierno disfrazado de paraíso del adicto dominado por el descarnado sonido de la viola de John Cale. Reed deja claro que la búsqueda del éxtasis oculta la necesidad de evadirse del mundo exterior y de anularse como persona. El tercer tema ausente es también un episodio de la subcultura de la droga: «Waiting for the man» describe la dependencia entre el adicto y su explotador, el «pusher». El ritmo obsesivo complementa los versos de Reed, especialmente penetrantes cuando describe la paranoia del patético personaje («Hey, chico blanco, ¿qué haces por estos barrios?/Hey, chico blanco, ¿estás persiguiendo a nuestras mujeres?/Oh, perdóneme, señor, nada más lejos de mi pensamiento./Estoy simplemente esperando a un amigo muy, muy querido./Estoy esperando a mi hombre»).

En su forma original, «Lou Reed & The Velvet Underground» es una útil introducción a la primera época de Reed; en la versión española, olvidado.

De mayor interés para los seguidores de la saga de Reed es la aparición de la primera monografía dedicada a su obra, titulada «Lou Reed & The Velvet». Su autor es Nigel Trevana, un joven inglés que ha editado por su cuenta un cuaderno de cuarenta páginas, bien diseñado y repleto de ilustraciones. Aparte de incluir abundante información sobre las peripecias de Reed, Trevana analiza con lucidez sus siete primeros álbumes, su personalidad y una de sus actuaciones. La vertiente literaria del guitarrista está presente con una selección de sus poesías y el texto completo de «The gift».

Reed se halla en un momento decisivo de su

carrera: «Berlin», probablemente su obra maestra, ha tenido ventas decepcionantes. Es un hombre que se mueve a mayor velocidad que su público, que no puede entender el cambio de «Transformer», con su sofisticada construcción musical y aparente superficialidad, a «Berlin», donde el único desenlace posible es la muerte. El libro de N. Trevana —que se puede conseguir enviando media libra a su dirección (190 Redland Road, Bristol 6, Inglaterra)— es un valiente intento de despejar los misterios que rodean a Reed, y merece ser leído. ■ **DIEGO A. MANRIQUE.**

MUSICA

El Festival de Royan

Royan. La ausencia en el festival de música contemporánea de Royan de los tres grandes compositores posweberianos, Stockhausen, Luigi Nono y Pierre Boulez, indica el desecho de la nueva generación de compositores de liberarse de la tutela a que estaban sometidos. No es que los «jóvenes turcos» de la música nieguen el valor de esos tres compositores, pero, por razones diversas, consideran que han dejado de influir en el proceso creativo: Stockhausen, extraviado en un nebuloso misticismo; Nono, siguiendo unas experiencias que el sistema burgués tiene poco interés en difundir, y Pierre Boulez —el más clásico de los modernos—, apartado de la composición, dedicando sus energías a la dirección de orquesta y a la organización del muy oficial y pompidoliano Centro Beaubourg.

Los compositores presentes en Royan, cuya

edad media es de treinta años, consumaron también la muerte del padre Anton Webern, rompiendo las barreras que señalan los límites del serialismo. Reclamaban —y se toman— una libertad total: retorno a un cierto romanticismo, búsquedas sonoras con grandes orquestas, tímida aparición de la melodía y franca de la partitura. Las obras aleatorias, que dejan un gran margen a la intuición de los intérpretes, estuvieron ausentes del festival. Muerte del padre, pero búsqueda de padrinos. El festival, colocado bajo la presidencia del polifacético y



Charles Ives.

omnipresente Sylvano Bussotti, rindió homenaje a dos compositores que hubieran cumplido un siglo este año: Arnold Schönberg y Charles Ives.

Schönberg es conocido y justamente apreciado. No así Charles Ives, y este homenaje fue a la vez un descubrimiento para muchos.

Un personaje curioso, Charles Ives. Autodidacta o casi. Su padre, Georges Ives, era director de la banda municipal de Danbury, en los Estados Unidos. Experimentaba la mayor emoción estética dividiendo en cuatro grupos a la banda y haciéndolos salir de los cuatro puntos cardinales de la ciudad, interpretando cuatro partituras distintas. El, subido al campanario de la Plaza Mayor, con su hijo Charles, gozaba de las armonías inesperadas al chocar los cuatro grupos en la plaza. Sus audacias le llevaron, en el siglo pasado, a afinar el piano de su casa en cuartos de tono, acompañando con él a la coral local; una coral que

interpretaba cada voz en un tono diferente.

Ese era el mundo sonoro de Charles Ives. No es extraño que en su obra se encuentren elementos que otros descubrirán tras mil búsquedas. Toda su obra la terminó, prácticamente, en 1916, en un aislamiento total. Más tarde, en un viaje a Europa, oyó por primera vez «El pájaro de fuego», en 1921, y, naturalmente, quedó muy decepcionado. Le parecía muy clásico.

Por su adelanto sobre su época, Charles Ives vivió largos años sin oír sus obras: las orquestas y los solistas se ne-



Sylvano Bussotti.

gaban a estudiar las dificultades aparentemente invencibles que se consideraban, por otra parte, como ilógicas e incoherentes. El compositor dejó la música para los domingos, y, siguiendo su otra vertiente, de idealismo humanitario, fundó una compañía de seguros, la Ives & Mirick, que pronto se convirtió en la primera de los EE. UU. y que todavía existe hoy.

Cuando le recomendaban que compusiese una música más fácil, Charles Ives contestaba: «No puedo, pues oigo otras cosas». En este homenaje de Royan, y a través de las obras que se escucharon de él, se comprueba que lo había intuitido todo: la politonalidad, la atonalidad, la técnica del «collage», con la incorporación de elementos folklóricos, himnos y cantos religiosos; la música aleatoria e incluso, por la introducción de ruidos, la música concreta.

Las «vedettes» del festival —porque «vedettes» hubo, como en toda

reunión de este género— fueron Sylvano Bussotti y Luis de Pablo, que se perfilan como las figuras de la nueva generación.

El primero se presta muy bien a este papel de «vedette». Hombre provocador y discutido, es uno de los creadores más polifacéticos del momento: compositor ante todo, pero también grafista, director de cine y teatro, decorador, maquetista y cosas que olvido. Es un príncipe del renacimiento italiano (nació en Florencia) perdido en nuestro siglo. Defensor del esteticismo y del hedonismo como fuerzas de pro-



Luis de Pablo.

greso, provoca animosidades radicales, atizadas por su carácter egocéntrico hasta la agresividad. Todo ello explicable, como me pareció comprobar, por una disimulada timidez.

Digamos que Bussotti salió muy bien parado de esta prueba de sangre que supone la audición durante horas de la obra de un compositor y del encadenamiento de conferencias y análisis de su música.

Luis de Pablo, en cambio, no tiene nada de exhibicionista, pero en el programa figuraban tres creaciones mundiales suyas. Una de ellas, «Affettuoso», para piano, quedará para ser estrenada en Lisboa.

En cambio, sus otras dos obras, «Very Gentle» y «Elephants Ivres III y IV», reúnen todas esas tendencias de la nueva música de que hablaba antes. «Elephants Ivres» (el título en francés no lo conservo por pedantería, sino porque es una cita de la versión francesa de Daniélou del libro clásico de la música tra-