

**unamuno y  
la república**

**D**ESPUES del homenaje rendido a Unamuno, homenaje tan contradictorio, tan indefinible, tan polémico como el propio don Miguel, Jean Becarud nos describe en un breve ensayo, transparente como todos los suyos —«Miguel de Unamuno y la segunda República», Cuadernos Taurus—, «el itinerario político» del autor de «La agonía del Cristianismo», desde abril de 1931 hasta julio de 1936. El trabajo de Becarud contribuye a clarificar una conducta en apariencia irreductible a un esquema lógico y que escapa a todo intento de racionalización cuando se la analiza desde supuestos ideológicos o políticos. Para poder explicar sus desigualdades sólo cabe atenderse al Unamuno real, olvidándose del personaje idealizado por unos u otros. Tal es el método que rige el ensayo de Becarud.

**E**S la figura más alta de la actual política española», escribía Antonio Machado en abril de 1930. Unamuno ha vuelto del destierro con un inmenso prestigio de hombre público. «Es un símbolo y una bandera para el movimiento republicano». Y el 14 de abril de 1931, don Miguel se dirige a las masas desde el balcón del Ayuntamiento de Salamanca, en la plaza Mayor. Max Aub ha comentado después que Unamuno se sentía la encarnación viva de la República y esperaba ser automáticamente proclamado Presidente. Pero ya meses antes había sentido que «me subían mis eternas congojas religiosas, y en el ardor de mis pregones políticos me susurraba la voz aquella que dice: Y después de esto, ¿para qué todo? ¿Para qué?». Opositor sistemático durante muchos años frente al rey y al dictador, tendrá que cambiar de cometido, «realizar una reconversión». A las primeras elecciones va sin entusiasmo, «empujado por su destino», y sale a duras penas diputado por Salamanca, después de vencer, en batalla difícil, a los partidarios de Gil Robles.

**E**N las Constituyentes, pocos meses después del triunfo de abril, su desacuerdo con el republicanismo es notorio. Se enfrenta al federalismo en su primer discurso, y semanas después, con motivo del voto del célebre artículo 26, su inconformismo queda de nuevo patente. Un inconformismo que se agudizará con el paso de los meses, cuando crezca la autoridad de don Manuel Azaña. (Dícese que el rencor que guardaba don Miguel a Azaña, se debía a un artículo de éste, publicado en la revista «España», en el cual criticaba la visita que Unamuno había hecho al rey). De todos modos no se divorcia del régimen: su primer apartamiento concluye con el retorno a las Cortes, un año después, para impugnar vivamente el estatuto catalán. Otro de los problemas debatidos es el de la reforma agraria, que él defiende, aunque termine inquietándose por miedo a la masa campesina, pues a Unamuno lo que le importa es el campesino medio, «los elementos estables del mundo rural».

**P**ARAS combatir duramente los primeros brotes del fascismo, Unamuno será protagonista de un acto espectacular: desde la tribuna del Ateneo lanzará una violenta diatriba contra el azañismo y se apartará de nuevo de la arena política, para volver «a correr al sol tierras castellanas», a la naturaleza, al mundo campesino. Desde esta perspectiva observará la etapa de lucha de clases que se abrirá en 1933 «como una serie de conflictos de grupos o tribus» y hablará de una «supuesta lucha de unas supuestas clases». Esa «supuesta lucha» que lo desconcertará los años siguientes y que finalizará devorándolo.

Otra vez tomará al ámbito político en las elecciones de 1933. En «Cartas al amigo», publicadas en el periódico «Ahoras», definirá su actitud, o mejor dicho sus actitudes: antidogmatismo, enfrentamiento a la disciplina de los partidos, desarrollo máximo de la conciencia sobre la base de la «libertad espiritual total»... y por último formulará un elogio a Gil Robles y al «ecidismo».

**E**N octubre de 1934 recobrará su vehemente estilo, despojándose de su anterior escepticismo. La revolución de Asturias le inspira violentos ataques contra los mineros, hombres de «demoníaca grandeza», y contra la represión. «La noción de personas decentes, en particular, le mueve a escribir páginas vengativas, en las que reivindica para sí mismo la cualidad de indecentes». Para Unamuno, los sucesos de octubre constituyen un episodio de la lucha religiosa. A partir de aquí rechazará todas las formas de catolicismo político.

En febrero de 1935, se encuentra con José Antonio Primo de Rivera en Salamanca y asiste al primer mitin de la Falange en la ciudad. «Nosotros somos del Cristo español —le saludó Sánchez Mazas—, que es el mismo de don Miguel de Unamuno...».

Situándose fuera de cualquier clasificación, Unamuno ha saltado «todas las fronteras políticas». Según decía, «revolución y conservación son el lado cóncavo y convexo de una misma superficie histórica». De este modo se colocó aparte de los problemas histórico-sociales que apasionaban a todos los españoles y desde su retiro esperó con angustia la tormenta que se avecinaba. En febrero de 1936 no tomó partido. Hizo sencillamente una profesión de fe liberal y renovó su fidelidad al régimen, colocándose por encima de la lucha real. El «clicco» había consumado su «traición».

**SIGUE**



**PARA  
UN CUTIS  
DELICADO  
EL  
TRATAMIENTO  
DE...**

**LANCASTER**

**EN SU NUEVA PRESENTACION**

**LAIT LOTION  
HYDRATANT TONIQUE 4.º**



**JUVENILE  
SKIN**

**Limpiar Tonificar Nutrir y  
proteger**

**Arrête la marche du temps.**



**L**A conclusión del itinerario es conocida: destituido de su cargo de rector, por la República primero, y por la Junta de Burgos dos meses después, Unamuno siguió fuera de la Historia, pero fue víctima de sus violentas sacudidas, hasta el final. El ensayo de Becard demuestra —me parece a mí— la ausencia total y voluntaria de Unamuno de las luchas concretas del tiempo, aunque participase directamente en la vida pública. Los problemas reales le fueron extraños, ignoró los hondos conflictos de clase, y permaneció ajeno a las contradicciones que determinaron la marcha de la Historia. Cuando se le ensalza o se le ataca desde posiciones políticas es que se le ha idealizado, que se le ha falsificado previamente.

EDUARDO G. RICO

**"cartas desde un pozo",  
de angel cresco**

**D**E tres partes se compone el libro de Ángel Crespo, "Cartas desde un pozo" (Publicaciones La Isla de los Ratonos, Santander, 1964). La primera consiste en seis poemas dirigidos a los poetas Dámaso Alonso, Aleixandre, Alberti, Ponsoo, Carriado, etc. Entre estos poemas destaca, particularmente, el titulado "Homenaje a João Cabral de Melo Neto". Es un poema que expresa, por vía poética, todo un concepto general de la poesía.

Todo poema es un cuchillo  
que donde corta sana.

La segunda parte, dirigida a una serie de pintores —clásicos y modernos—, ensaña el establecimiento de un vínculo profundo entre la expresión poética y la expresión pictórica. Este vínculo no es otro que la problemática de nuestro momento histórico, la necesidad de comunicación y de revelar la realidad del mundo. Finalmente, el libro se cierra con un excelente poema titulado "Carta al siglo XII".

La unidad del libro no puede ser más completa. Hay un solo tema: el poeta dirigiéndose al mundo "desde un pozo", lanzando una especie de S. O. S. angustiado. Más cerebral que cordial, construida con precisión y un gran dominio del verso, la poesía de Crespo —y en especial este bello libro— se singulariza por sus rasgos personalísimos en el actual panorama del género.

**"tres personajes galdosianos",  
de francisco ruiz ramón**

Se ha dicho algunas veces que si Galdós hubiera nacido en Francia, en Inglaterra o en Estados Unidos, por ejemplo, la obra galdosiana habría encontrado su merecido y justo eco. Don Benito Pérez Galdós fue un novelista de estatura gigante. Está muy claro, sin embargo, que no basta con ser un gran escritor para que la obra de ese gran escritor sea justipreciada en su exacta medida. Hace falta un clima, un ambiente, una situación... Y parece ser —Galdós es un ejemplo tremendo— que los españoles no somos muy propicios a crear en torno a nuestros mejores valores literarios, esos medios que posibiliten y potencien el libre y más amplio vuelo de su obra. ¿Qué bibliografía española podemos encontrar hoy sobre Galdós? Hay algunos trabajos magníficos (recuérdese a Gullón, a Casaldueño, a Ángel del Río, a María Zambrano, entre otros ensayistas), pero resulta obligado reconocer lo escaso y reducido de esta bibliografía, máxime si se tiene en cuenta la magnitud de la obra galdosiana. Si Galdós hubiera sido francés, los españoles conoceríamos mejor a Galdós de como lo conocemos hoy.

Un nuevo libro sobre este gran novelista es, pues, un motivo de satisfacción. Si, además, ese libro responde a unos principios rigurosos de crítica literaria —en cualquiera de sus formas, porque hay muchas formas de hacer crítica literaria—, la satisfacción es doble. Y esto es lo que sucede con "Tres personajes galdosianos", de Francisco Ruiz Ramón (Revista de Occidente, Madrid, 1964). En este libro, el autor hace un exhaustivo análisis de la conformación psicológica, religiosa y moral de algunos personajes galdosianos, principalmente de uno de los más relevantes y representativos: Ángel Guerra. Por muchos conceptos, el libro de Ruiz Ramón tiene un notable interés, se esté o no de acuerdo con las conclusiones —por otra parte, siempre equilibradas— del autor.

FERNANDO MOLINERO

**en torno  
a una obra**

**L**A última composición de Karlheinz Stockhausen se llama «Microphonies» y se ha presentado casi simultáneamente en Colonia y en el Festival de Bruselas de Música Contemporánea. Stockhausen comienza a ser un nombre conocido entre los aficionados españoles —al menos madrileños—, ya que ha venido a España, a presentar obras suyas, no hace aún tres años y sus producciones se escuchan entre nosotros con no demasiada, pero sí inusual frecuencia, si pensamos en nuestras costumbres y capacidades harmónicas. Y esto con 37 años aún sin cumplir.

Stockhausen es un temperamento, ante todo, investigador y creador. Cada obra suya supone un paso en un sentido progresivo y plantea casi siempre un mundo nuevo. Esto lo distingue de sus compañeros de su generación, como es el caso de Boulez, infinitamente más ordenador y cauto, aunque no con menos talento. Pues bien, en «Microphonies» Stockhausen ha logrado algo en verdad interesante. Pero para describirlo con cierto detalle es preciso previamente dejar claros algunos extremos.

La música que los franceses llaman «experimental», esto es, la música lograda por medios no instrumentales —sea concreta o electrónica, terminología ésta ya rebasada—, estaba en abierta contradicción con las actuales tendencias aleatorias musicales. La música aleatoria, esto es, la música que admite un número ilimitado o al menos muy abundante de versiones, no era posible dentro de lo no instrumental, ya que la obra, una vez terminada, quedaba grabada en una cinta y resultaba infinitamente más inamovible que cualquier otra composición del pasado musical, ya que no había posibilidad de interpretación, puesto que el encargado de hacerlo quedaba eliminado. El compositor organizaba su mundo sonoro, que era totalmente impermeable a cualquier manipulación exterior. La música no instrumental o experimental parecía un camino aparte de la evolución instrumental, una orientada hacia la mayor sujeción respecto de un resultado único y la otra con un horizonte cada vez más amplio de intervención general dentro de su producción y forma.

Pues bien, en «Microphonies» Stockhausen ha logrado aproximarse a lo que puede ser una síntesis de ambas posturas o corrientes, gracias por un lado a su poderosa imaginación y por otro a una serie de medios técnicos cuidadosamente estudiados y preparados.

La obra está compuesta para un conjunto por demás curioso. Un sólo tam-tam enorme —construido especialmente por la casa «Paiste und Sohns» de Lucerna—, en el que manipulan una serie de intérpretes. Mientras uno lo golpea de forma usual, esto es, con un mazo de fieltro, otro lo fricciona con varillas de distintas materias, otro lo frota con diversas baquetas y escobillas y por fin otros varios pasean micrófonos a distancias perfectamente estudiadas respecto de la superficie vibratoria del tam-tam en cuestión. Y todo este resultado, este cúmulo de material, no lo oye el público, por paradójico que pueda parecer.

Efectivamente, la presencia de los micrófonos —de ahí el título de la obra— no es gratuita, sino que sirve de alimentación a una serie de transformadores de sonido —filtros de diversas clases, distorsionadores de onda, etc.—, cuyo resultado es transmitido a la sala de conciertos a través de los amplificadores y altavoces correspondientes.

Como se ve, casi se trata de la creación frente al público de una obra electrónica o experimental. Por un lado su aspecto, su resultado general, está sobremedida próximo al de tantas obras de este mismo tipo que en un pasado inmediato no conocían otra manera de ser oídas que la cinta magnética. Por otro, puesto que es absolutamente imposible el manejo idéntico de tanto aparato en sucesivas ocasiones, esto confiere a la obra todo el significado aleatorio del que tales producciones parecían quedar excluidas. Nos atrevemos a decir que en realidad, con «Microphonies» Stockhausen ha demostrado la viabilidad de las músicas experimentales dentro de lo aleatorio, o sea, dentro del campo que hoy parece galvanizar toda la atención de los compositores más comprometidos con la problemática musical actual.

Pero como corolario de lo dicho, se nos ofrece una reflexión que nos parece sobremedida importante hacer notar, puesto que en cierta medida interesa a todos.

Por lo que antecede, se habrá podido apreciar hasta qué punto la técnica ha dado nuevas armas a la imaginación artística. Naturalmente que tal cosa, como todo, no se opera sin un tomo y daca. Esto es: que si la técnica proporciona nuevos elementos para el impulso creador, no es menos cierto que al mismo tiempo y a la larga, hace depender a éste de sí misma. Y esto produce la lógica consecuencia de que para el compositor consciente de una determinada época es absolutamente preciso disponer de un material que, digamos, está dentro de las necesidades que el tiempo parece pedir, so pena de no poder rendir toda su capacidad. Y aquí el problema cobra toda su urgencia. Porque no creemos que sea un secreto el publicar que, después de diecisiete años de trabajos en París, doce en Colonia, once en Milán y laboratorios —aparte de en las ciudades señaladas— en Baden-Baden, Stuttgart, Múnich, Gravesano, Ginebra, Roma, Bruselas, Gante, Hilversum, Biltoven, Varsovia, Cracovia, Zagreb, Estocolmo, Copenhague, Helsinki, Reikiavik, BBC de Londres, Universidad de Columbia, Universidad de San Fernando Valley, Radio Canadá, Universidad Católica de Chile, Córdoba en Argentina, Buenos Aires, Sao Paulo, Tokio, Sydney, etc., España no posea aún uno sólo en el que este tipo de experiencias y realizaciones puedan ser efectuadas y las contadas producciones que podamos presentar —justamente y en una buena medida, debidas a quien esto escribe—, se hayan tenido que realizar siempre, no ya contra viento y marea, sino con la provisionalidad que supone el no disponer de un laboratorio especializado en tal tarea y sabiendo siempre que se está haciendo algo que entra dentro del calificativo de «práctico», ya que no se sirve a la finalidad para que el material que se emplea fue destinado. A nuestro juicio tal fenómeno, entre otras muchas razones, obedece a esa triste mentalidad, tan frecuente entre nosotros, y no sólo en música, que consiste en renunciar a la capacidad de iniciativa en toda aventura intelectual, esperando resultados que nos vengan de fuera para, una vez avaluados por el marchamo de garantía que dan el paso de los años y «el público consenso», aceptarlos triunfalmente. Y esto incluso es aplicable a los hombres con iniciativa en la creación artística que España ha producido, obligados tantas veces a imponerse desde fuera. Estas breves reflexiones en torno a una obra, desde luego importante y significativa, ¿no servirán para alguna vez decidírnos a tomar la iniciativa en cuanto a los medios, en esa apasionante aventura que es la música actual?

LUIS DE PABLO