

ROBERTO FALABELLA, EL HOMBRE Y SU OBRA

por

Gustavo Becerra

Tan pronto como sepultamos a Roberto Falabella, el 15 de diciembre de 1958, un grupo de sus amigos decidió hacer el inventario de sus obras en los diversos campos de la cultura y del arte que cultivara, con el ánimo de protegerlos de pérdidas, olvidos o malas interpretaciones. Su obra musical fue inventariada por dos de sus amigos más íntimos, Sergio Ortega, que también fue su discípulo, y Gustavo Becerra que tuvo el privilegio de contarse entre sus profesores.

Roberto Falabella fue un humanista, pero ante todo fue un ser unido a la historia de su especie, activo en todas sus manifestaciones. Su mundo interior lo hizo artista, su responsabilidad social lo transformó en político. Su voluntad de servir sus ideales jamás pudo ser quebrantada. Murió dejando un vacío enorme, una tarea ineludible que quema la conciencia de los que recibieron el impacto de su obra. Su gestión marca de manera cada vez más clara un hito en la historia de nuestra intelectualidad más pura y responsable. Dado el conjunto de estas circunstancias, este trabajo no podría ser una enumeración mecánica de su obra, una transcripción del material al que aludimos más arriba, sino que tendrá por objetivo sondear las condiciones de esta producción, las circunstancias técnicas e históricas, las relaciones entre este gran hombre y gran artista y su medio, destacando el valor específico de su obra musical, la del compositor.

La vida diaria de Roberto Falabella.

No he pensado este trabajo como una información para musicólogos, aspiro a que su contenido llegue a los músicos, al ser humano, y deseo especialmente que su contenido sostenga a la juventud que lucha en este difícil arte de la creación musical. Quisiera que la lección que nos dio Roberto Falabella contrastara con ese ánimo simplista de tantos compositores del mundo entero, frente al problema de la creación, a la que con frecuencia le suponen más dificultades de las que realmente debieran, pidiendo más ayuda de la que más tarde demuestran merecer.

Al nacer, Roberto Falabella parecía un niño normal, pero antes de cumplir tres años sus padres comenzaron a advertir ciertas anomalías. Sus movimientos no progresaban y su desarrollo parecía definitivamente estancado. Consultados los médicos se llegó a la conclusión que el niño sufría de un tipo de parálisis conocido con el nombre de "Little", similar a la parálisis infantil y rarísima en estas latitudes. Fue una dura prueba para sus familiares, especialmente para su madre, mujer que por su dinamismo jugó un papel decisivo en la formación moral de nuestro artista y en la salvación de las escasas probabilidades de rehabilitación física que el caso permitía.

Pese a todo, el niño logró desarrollar un extraordinario optimismo y un humor que la primera enfermedad no logró opacar y que ninguna etapa pos-

terior impidió desarrollar. Junto a este ser tristemente excepcional, creció su hermana María de la Luz bajo los cuidados solícitos de la madre, doña Marta Correa, y de la hermana de ésta, Hilda, a quien todos seguimos llamando "la tía". María de la Luz, desde un principio, demostró un gran afecto por su hermano, el que se fortificó y estrechó cuando Roberto aprendió a hablar dando pruebas de extraordinaria sensibilidad y aguda inteligencia. Fueron compañeros inseparables; gozaron y sufrieron en estrecha relación y hasta se reñían en igualdad de condiciones. Ajena a todo esfuerzo, su mutua relación se nutrió de la más pura bondad.

El espíritu creador de Roberto Falabella se hizo presente muy temprano. Sus amigos de la infancia nos han informado que éste se desarrolló especialmente en el campo social, en el que fue un líder, a través de la oportunidad y fuerza de su imaginación creativa. Gran observador del mundo que lo rodeaba, desarrolló una penetración psicológica que lo hacía temible frente a los débiles, a los pusilánimes o a los que, de una u otra manera, desafiaban su ingenio. Sus ojos escrutadores lo devoraban todo, extrayendo con extraordinaria facilidad las enseñanzas más profundas. Gran lector, por afición y no por obligación, sus descripciones y relatos demuestran su capacidad para vivir por sobre toda posibilidad de aburrimiento. Sus lecturas incansables lo transformaron en hombre de gran cultura, siempre al día de todos los problemas, muy específicamente de aquellos relacionados con la música.

Es necesario no olvidar que Roberto no podía siquiera moverse solo, necesitaba para sus necesidades más elementales la misma asistencia que un niño de dos años, con la única diferencia de que podía hablar, aunque su lenguaje era apenas inteligible para los no habituados, pero lógico y sintácticamente poderoso y penetrante. Así fue como lo conocí, un hombre adulto alojado en el cuerpo de un bebé, exceptuando su estatura que debe haber superado el metro sesenta.

Los imperativos de la vida de Roberto Falabella se hacían presente desde temprana hora, con su habitual vehemencia se dedicaba al trabajo sin dejar para más tarde la labor prefijada. Todo a su alrededor tenía que ser dinámico, de lo contrario su aguijón se hacía sentir con temible fuerza. Su primera preocupación era la distribución de su tiempo dentro de un horario cotidiano fijado con gran anticipación y que casi nunca sufría variantes. En días normales la primera labor consistía en dos horas de dictado del trabajo previamente grabado en cinta magnética, material que algún secretario o su mujer, Olga Blanco —quien en un principio fue su enfermera— transcribía a las pautas musicales. Luego se controlaba ya sea oralmente o a través de dos máquinas grabadoras, que también recogían la clasificación oral, el material que dictaba. En este sentido se hicieron muchos esfuerzos para encontrar fórmulas taquigráficas de recoger estos dictados de su concepción armónica y polifónica. Nuestro artista no realizaba este trabajo por mera manía, sino que por la más implacable de las necesidades, tener la certeza absoluta sobre lo que concebía, puesto que le estaba vedado comprobar por sí mismo lo que redactaba y, por lo general, sus ayudantes no tocaban instrumento alguno. En los momentos de crisis este entrenamiento diario podía abarcar toda una jornada. A veces tenía que rehacer, dentro de un tiempo limitado, y sufriendo tremenda angustia, procesos técnicos completos, porque debido a la discontinuidad de sus reflejos se dificultaba el aprendizaje precisamente en los momentos en que éstos eran más necesarios.

Los secretarios que empleaba, aunque hubiesen estado trabajando desde la mañana en el dictado, tenían que pasar sin interrupción a la notación de lo que tenía que redactar, o sea, que por lo general el trabajo matinal era de cuatro horas de labor continuada. Redactaba tareas u obras que sistemáticamente surgían de esquemas gráficos en los que trataba de concebir la respuesta del auditor a la información que proyectaba darle. Jamás aceptó separar la técnica de la misión que en sus obras debía ocupar la expresión. Ni en sus más modestos ejercicios de armonía o de contrapunto renunció a la música como lenguaje de lo que deseaba expresar.

Durante la tregua del almuerzo a veces sus colaboradores lograban descansar siempre que no se las ingeniara planteándoles pequeñas tareas o problemas. Rara vez su excelente apetito lo obligaba a desperdiciar en una siesta las preciosas horas de la tarde. Dedicaba esas horas a actividades de tipo mecánico; ya sea corrigiendo o bien estudiando los aspectos analíticos. Al ponerse el sol realizaba el primer balance del trabajo del día, previa a la llegada de sus instructores, colegas o amigos, con los que invariablemente intercambiaba fructíferas informaciones, ideas, proyectos o realizaciones. Frecuentemente todos terminaban agotados, menos él. En múltiples ocasiones lograba retener hasta el día siguiente —inclusive a aquellos habitualmente metódicos— promoviendo discusiones de las que resultaba imposible retirarse y que terminaban con un resumen implacable y obstinado que todos tenían que escuchar. Sabía que no podía perder tiempo porque tenía necesariamente que morir antes que los demás que eran físicamente sanos y fuertes. Su hombría desechó toda ilusión y exigió que se le informase cuál sería el límite de su vida, lo que le fue precisado con bastante aproximación. Conscientemente decidió aprovechar cada instante, hasta el último día, aunque desgraciadamente ella fue más breve de lo previsto y su obra quedó truncada, pero los hechos de su vida sobreviven como ejemplo.

Le sobreviven, también, sus hijas Ximena y Florencia, las que lo consolaron con su ternura, atraídas por el magnetismo de Roberto hacia los niños en general.

Sus intereses fueron variados e intensos; fue gran aficionado a los deportes, especialmente al fútbol. El ajedrez le apasionaba y logró ser un excelente jugador. No obstante, fueron sus amigos y especialmente sus correligionarios los que de verdad llenaron su intensidad vital. Es en este grupo en el que más se hace notar su ausencia, pero su ejemplo decidió a muchos a actuar con mayor responsabilidad después de su muerte.

Los escuetos hechos mencionados lo han sido en calidad de ejemplo y matizan la labor creadora de Roberto Falabella. Su vida se enriqueció en el acontecer histórico, supo triunfar de sus limitaciones físicas a pesar de las dificultades y también logró sobreponerse a la timidez, al enquistamiento, al individualismo y a la esterilidad de tantos de sus colegas.

Catálogos de la obra de Roberto Falabella.

Un autor ordenado siempre controla la perspectiva de su producción en cada recodo del camino. Roberto Falabella lo hizo así y es por eso que poseemos tres catálogos de sus obras. El primero, concebido dentro del sistema de los Opus, consta de 26 números y se inicia con los *Preludios Enlazados* y llega hasta los *Tres Poemas de Año Nuevo*. La fecha de este catálogo es probable-

mente del penúltimo mes de 1954, año en que redacta el segundo en base a una numeración sencilla y que consta de 29 rubros terminados y 8 en preparación. Incluye dos obras corales anteriores a los *Preludios Enlazados* que encabezan el primer catálogo y termina con la microópera *Del Diario Morir*. En este catálogo ni siquiera menciona sus más importantes proyectos sinfónicos; dos sinfonías (alcanzó a terminar una sola), ni sobre los *Divertimenti* para orquesta, las cantatas o la proyectada ópera sobre *La Pasión de Sacco y Vanzetti*.

De los 173 rubros del catálogo general de los trabajos de Roberto Falabella, setenta por ciento son sobre música. De las 47 obras no llegan a la media docena las que no fueron terminadas; algunas fueron reducidas a las partes terminadas y otras, como su segunda sinfonía, no pasaron de los esquemas iniciales. Dentro de su producción musical hay que considerar ocho obras dramáticas, entre las cuales hay tres ballets, dos óperas, sólo una fue terminada (*Del Diario Morir*) y otra completa, en versión para títeres, (*Epitafios Fúnebres*). Su producción sinfónica consta de dos *Divertimenti*, *Estudios Emocionales* para orquesta y las dos sinfonías ya mencionadas, *Cantata Festival*, *Arauco*, oratorio, y la única cantata grabada hasta la fecha, *La Lámpara en la Tierra*, para barítono y orquesta, sobre el poema homónimo de Pablo Neruda. Su producción de cámara es la más extensa, como ocurre generalmente con casi todos los compositores de este país. El catálogo incluye 29 obras instrumentales, desde obras para instrumentos solos, entre las que figuran varias para viento (maderas), cuarteto de cuerdas, un noneto para vientos, percusión y cuerdas, tres obras para canto con acompañamiento, terminadas, y otras tantas bosquejadas. Lo más difundido de su producción es su literatura coral, con nueve colecciones de canciones, una de ellas, las incomparables *Adivinanzas*, sobre palabras del folklore chileno.

Gestación de las obras de Roberto Falabella.

Falabella fue un humanista, como dijimos anteriormente, o sea un hombre informado y culto. Su información fue tan completa como pudo serlo dentro de los medios que ofrece el país a un espíritu tendiente a lo científico. Esta cultura, de las más auténticas de nuestro medio, cristalizó las ideas que profesaba creando una unidad, entre sus principios y su vida, rara de encontrar en esta etapa de nuestra historia intelectual. La vida de Roberto Falabella se reguló orgánicamente dentro de un sistema ético: el materialismo dialéctico. Sería imposible, por lo tanto, explicar su obra al margen de estos límites porque sería falsear su fundamento. Dentro de su concepto del mundo, su ética se regía a través de la modificación de las ideas por las acciones. Siendo éste el fundamento de sus actos y por estar ellos dentro de su concepto de la política, al considerar el conjunto de su obra en un sentido amplio, debemos enfocarla como una política expresiva de un aspecto importante de su vida. Para aclarar nuestro pensamiento es necesario decir que definimos lo político como el conjunto de los hechos, como que son producto de un concepto orgánico y programático. En Falabella no se concibe la expresión musical como mera sintaxis; el contenido como motivación y justificación de su existencia era básico, en algún sentido una interpretación debía resolver la calidad del mensaje que se le comunica al prójimo a fin de que éste no se convirtiese en simple cálculo, vacío de todo contenido.

Fue una intuición fundamental la que desató la vocación por la composición musical en Roberto Falabella. La música era la portadora de un mensaje que llegaba directamente a la sensibilidad y al afecto del auditor. Así lo demuestran sus primeros intentos, todos ellos de un contenido psicológico claramente definido hasta en sus títulos. Desde temprano reconoció el problema fundamental de la música que es determinar su campo preciso de información en contraste con otros, de contenido tan variable, que pueden resultar definitivamente triviales. Es por eso que asoció tantas de sus obras a elementos extramusicales y a eso se debe que su mensaje jamás pueda quedar fuera del alcance de su destinatario, el público. Se hace necesario profundizar más este aspecto de su obra.

Podría parecer raro afirmar que nuestro artista tuvo una vida plena, pero es necesario reconocer que ésta es la verdad, principalmente cuando examinamos su capacidad para absorber todo tipo de impresiones, informaciones y enseñanzas de toda índole. Fue así como vivió su experiencia vital con donada intensidad, atesorando con ahínco cada etapa y transformándola en obras que tocaron el corazón, la razón y el mecanismo vital de sus auditores.

Amó manejar su memoria con diestra soltura no sólo porque estaba incapacitado para escribir, sino que porque se enseñó a sí mismo a evocar hasta el más mínimo detalle. Quizá su entrenamiento histórico fue su mejor campo de sistematización, aunque su incursión en el terreno de la poesía y el teatro fue lo que mejor demostró su actividad y apego a lo exacto y funcional de cada dato o experiencia. Creó sus obras dramáticas conforme a etapas fijas: primero, la inscripción en la memoria del sentido general de la obra, de su mensaje y su forma; luego, como consecuencia, desprender cada detalle de procedimiento, sin eludir ninguna problemática ni crítica, hasta lograr el conocimiento circunstanciado de todo lo que se dice y de cómo se dice. Una vez asimilada la obra procedía a concebir la música elaborando la estructura dentro de la más clara definición de conjunto. Si no lograba establecer con la mayor evidencia el plan de conjunto, elaboraba formas de esquematización musicales que, unidas a los esquemas de las palabras, le daban la perspectiva definitiva de la obra y sólo entonces iniciaba la redacción. Por lo general, esta era la etapa más breve del trabajo, porque en ella empleaba su intelecto en profundidad.

Para sus "planes argumentales" demostró especial devoción por el folclore, principalmente el nacional, del que supo extraer no sólo el asunto de varias de sus obras, sino que también un sistema general, como lo comprueban sus últimas obras. A esta categoría pertenecen su *Primera Sinfonía* y sus *Estudios Emocionales* para orquesta, en las que establece, como también en la cantata *La Lámpara en la Tierra*, un sistema de series complementarias de origen folklórico autóctono. De este procedimiento, los compositores jóvenes de la actual generación, han derivado varias técnicas. Su contribución llenó muchos de los vacíos dejados por los serialistas, quienes, al tratar de sustituir los métodos tradicionales quedaron sin sistemas cadenciales, oscurecieron la sintaxis, sin producir una sistematización que ocupase su lugar. Dejó largos ejercicios sobre los campos básicos de la sintaxis, motivado siempre por una finalidad objetivamente determinada, en la mayoría de los casos una obra específica, cuya realización le ocupaba. Impulsado por su afán esclarecedor incursionó larga y profundamente en los campos de la poética, la

retórica y la dramaturgia, buscando lo definitivo en cuanto a material y forma para su obra. La gestación de sus obras es, por lo tanto, un supremo esfuerzo por reconocer la problemática psicológica de la música, avanzar por este camino tan despreciado y excluido —por lo general, excluido con pedantería—, de la obra musical total.

El hombre que se aprendió el Génesis de memoria para poder tratarlo como espectáculo poético-musical total también tuvo formas más especializadas y concretas de inspiración, lo que se advierte en su contacto con la instrumentación, materia que lo fascinó hasta el último momento. Si examinamos la sucesión histórica de sus obras de cámara veremos cómo se adentraba sistemáticamente en la instrumentación.

1. 1950 *Villancico para coro.*
2. " *Villancico.*
3. " *Preludios enlazados para piano.*
4. " *Coral con variaciones para piano.*
5. 1951 *Dos Baladas Amarillas*, para coro.
6. " *Cortaron Tres Arboles*, para coro.
7. " *Sonata para piano.*
8. " *Andante Cantabile*, para piano.
9. 1952 *Epitafios Fúnebres*, para piano, como material para una instrumentación a base de instrumentos de viento (maderas), persecución, voces y piano.
10. " *Suite Siglo Veinte* (caso similar al anterior).
11. " *El Viejo, el Amor y la Muerte* (igual que los ítem 9 y 10).
12. 1953 *Cantata Festival.*
13. " *Dueto para violín y flauta.*
14. " *Cuatro Canciones para Coro.*
15. " *Preludios episódicos.* (Todas estas obras, contando desde el ítem 9, fueron concebidas como preparación para un lenguaje orquestal, específicamente la Suite Siglo xx).
16. 1954 *El Peine de Oro*, Ballet para orquesta clásica, que resume los logros anteriores. Es su primera obra orquestal.
17. " *Dos Canciones*, para soprano y violín. (Con esta obra inicia la exploración en el terreno de las cuerdas).
18. " *Sonata para violín y piano.*
19. " *Tres Madrigales*, para coro.
20. " *Dos marinos en la orilla.* (Ideas para coro).
21. " *Tango y Vals.* (Estudio instrumental).
22. " *Naranja y limón*, para coro.
23. " *Preludio para piano.*
24. " *Tres pequeñas piezas para violoncello y piano.*
25. " *Palimpsestos*, para conjunto de cámara.
26. " *Cosas*, para violín y piano.
27. " *Marcha Fúnebre*, para coro.
28. " *Media Luna*, para coro.
29. " *Del Diario Morir*, microópera para voces y pequeño conjunto de cámara. (El año 1954 marca una etapa notable en la formación y producción del compositor. Tenía, además, esbozadas, en esa misma época, las siguientes obras):

1. *Oratorio Arauco.*
2. *Ballet de los Trabajadores.*
3. *Interpretación, para conjunto de cámara.*
4. *El Deseo, para bajo y piano.*
5. *Dueto para violines.*
6. *El Alfarero, para tenor, viola y piano.*
7. *Cuarteto de Cuerdas.*
8. *Trio para flauta, clarinete y fagot.*

La lista de sus obras se complementa, al margen de su música de cámara, con las obras sinfónicas ya mencionadas; las dos sinfonías, los Divertimenti, sus obras dramáticas y su última obra inconclusa, el *Quinteto para Instrumentos de Viento*. Las obras mencionadas revelan la forma concéntrica de ahondar en la instrumentación, partiendo de lo tradicional para luego adentrarse en indagaciones y experimentos más personales y funcionales dentro del concepto general de su obra.

No haríamos justicia a los hechos, no obstante, si no consideráramos brevemente las relaciones profesionales de Roberto Falabella en la gestación de su obra. El factor humano siempre estuvo presente, tanto en sus exploraciones instrumentales como en la búsqueda de una temática. *Epitafios Fúnebres* nació de la sugerencia de algunos de los miembros del Teatro de Títeres Bululú, que actuó durante algunos años en Santiago. Falabella escribió él mismo el libreto basándose en los epitafios de Lope de Vega. Otro tanto ocurrió en el caso de *El Viejo, el Amor y La Muerte*, pantomina original de Alejandro Jodorovsky, a la que le puso música en colaboración con el extraordinario mimo.

Ningún catálogo de Falabella hace alusión siquiera a la música que escribió para el "Buey sobre el Techo", de Cocteau, versión mímica que también realizó en colaboración con Jodorovsky. Por lo visto, esta obra se perdió, aunque tanto ella, como la anterior, fueron estrenadas en el Teatro Municipal de Santiago.

El coreógrafo húngaro, Zedenhy, le propuso la composición del ballet *El peine de Oro*, su primera obra orquestal. Ambos artistas trabajaron en estrecha colaboración en esta producción.

Falabella no dejó de lado el humor en su obra y es así como surgió la microópera *Del Diario Morir*, obra de sabroso libreto, escrito por él mismo y que muestra cómo en el mundo de hoy los hombres suelen ser sensibles sólo al poder del dinero. Los tres minutos de duración de esta obra proporcionaron muchas alegrías a nuestro artista y, en el futuro, estoy cierto, podrá ofrecer, si se la ejecuta, gran dicha a los que la escuchen. De igual manera, surgieron *Tres pequeños Trozos* para violoncello y piano, *Retratos con Sombra* y el ballet *Andacollo*.

Trabajó intensamente, también, con Oscar Estuardo, en el libreto de la obra que, según sus propias palabras, sería la más importante de su producción dramática, la ópera *La Pasión de Sacco y Vanzetti*. No sólo la muerte tronchó esta estupenda posibilidad de drama musical, sino que también, mucho antes de la muerte de Falabella, la imposibilidad de darle forma definitiva al libreto.

La música de Falabella expresa la realidad palpitante de quienes lo rodearon en la apretada síntesis que caracteriza su obra. León Schidlowsky cuando escribió "Tríptico", lo subtituló, "A la memoria de un héroe", como a él, su memoria sigue alentando a otros.

Dar y Recibir, Ley Universal.

Dentro de un círculo íntimo, Roberto Falabella supo profundizar muchas materias y aportar su crítica constructiva. Con su fuerza, franqueza, economía de medios y de tiempo, supo aconsejar a literatos como Edmundo Palacios y Armando Cassógoli. Neruda le enviaba sus obras y fue él quien supo despedirlo en forma incomparable.

Uno de sus secretarios, Raúl Rivera Vargas, surgió como compositor, destacándose en una carrera que ahora parece prematuramente interrumpida, pero su carrera de maestro es, seguramente, lo más significativo dentro de su acción humana. Entre sus alumnos estuvieron, Hugo Pavčić, Jaime Oxley y Sergio Ortega, este último, se ha especializado en música para cine y teatro y aunque no todos sus discípulos hayan triunfado, su actitud fue para ellos un ejemplo.

Sus maestros fueron Lucila Céspedes, Alfonso Letelier, Free Focke y el que escribe estas líneas.

Muchos fueron los compositores que le llevaron sus obras porque sabían que no se iban a encontrar con cumplidos, sino que con opiniones sinceras y fundadas. Yo mismo hice de su crítica sobre mi obra, un hábito.

El estilo de Roberto Falabella.

Podemos definir el estilo de Roberto Falabella, como una combinación de los estilos tradicionales, el folklore y los estilos actuales; o sea, que en la obra de Falabella encontramos todo tipo de matices estilísticos, más conservadores en su literatura coral y más experimentales en los trabajos orquestales. Las consideraciones analíticas, con ejemplos imprescindibles, serán dadas en un futuro artículo, para así, estabalecer, en forma completa, su muy peculiar modalidad de trabajo con los elementos musicales.

Debemos agregar que su estilo está regido por el principio lógico de un vocabulario definido en cada caso, en el que sintetiza las funciones sintácticas de manera regulada. Debido a su posición frente a la comunicación musical, su obra también se rige por principios psicológicos, existiendo en el conjunto de su proceder una prelación psicológica que controla los fines y una lógica que controla los medios.

Además del materia académico, en la obra de Falabella se encuentran materiales politonales de carácter armónico y polifónico, construcciones armónicas con acordes arbitrarios poli e isointerválicos, tratamientos dodecafónicos seriales y no seriales y seriales complementarios.

Desde su *Sonata para Violín*, se advierte en su producción un? preocupación especial por el ritmo, recurso que logra dominar plenamente en su *Primera Sinfonía* y que aplica, con éxito, en sus *Estudios Emocionales*, para piano y orquesta. En estas obras, el ritmo es predominante y en torno a él edifica la sintáxis; dentro de las estructuras generales el ritmo supedita toda periodicidad o sanción temporal de incidencia formal. Este principio lo im-

pulsó, con frecuencia, a cortar o interrumpir pasajes —al igual que el sastre al operar con la tela— distinguiendo entre la consistencia del tejido y la perspectiva del conjunto. Sus obras muestran interesantes ejemplos de síntesis de tipo "Quodlibet", tanto en su aspecto sucesivo, como en sus aspectos de simultaneidad. Este es el factor importante que infunde fuerza a ese estilo suyo tan lleno de nervio y voluntariedad en el que no cabe duda sobre quién propone y dispone de cada recurso. El estudio de su obra revela muchos secretos que podrán beneficiar grandemente a las jóvenes generaciones.