

tes exaltan el ser, que gozosamente o dolorosamente ansía más, más vida.»

Y aquí hago la descripción de Emilia, inspirándome en una fotografía:

«Se levanta de un salto. Arquea el seno, de incipiente opulencia, y sus labios finos y apretados sonríen con sonrisa de lagartija. Los ojitos chicos, dos estrellitas lucientes y guiñadoras entran en la constelación de la noche. Pasan nubes ligeras por la frente de la adolescente pensativa y risueña.

La manita inquieta y gordezuela sostiene el libro y una sangrienta flor de hibisco. La sonrisa entreabierta deja ver unos dientecitos finos. Sólo un momento. Lo que tarda en salir la luna tras el follaje de la arboleda sombría.

La adolescente, entonces, bebe el resplandor del astro, como bebería un amante el blanco rostro de la amada.»

En la vida de la Avellaneda, un viaje a Puerto Rico, tan semejante a Cuba, y una experiencia de la muerte han acelerado el proceso de la biografía, muchos de cuyos episodios súbitamente aparecían claros. Por otra parte, en la biografía hay una página de introducción que es una intuición poética: la Avellaneda bajo una tormenta recitando versos, que simbólicamente representa la tormenta del romanticismo.

¿Es lícito hacer esto? Sí. Todos los biógrafos lo han hecho, a pesar de que la *Hispanic Review*, esa revista tan seria, censure el «methaphorizing» y «novelizing» de algunas biografías. El dato escueto y déjese usted de literatura y menos de poesía, dicen los críticos secos y espartanos a los que asustan las metáforas, sin comprender que la metáfora es identificación intuitiva, sin darse cuenta de que el dato seco y muy seco viene a continuación del «methaphorizing», o sea, de lo metafórico, pero que ambos, dato y metáfora, son inseparables y complementarios.

Precisamente donde hay poesía y verdad, el resultado es una obra de arte. Además, si como decía Zorrilla: «La verdad de la naturaleza no es la verdad del arte», entonces la verdad de la naturaleza y la del arte se complementan.

Por último, quiero decir que en toda biografía vida y obra van unidas indisolublemente; que no hay vida externa sin vida interna, y que, por ejemplo (y cito el caso que mejor conozco): el relato biográfico de un escritor tendrá siempre que referirse a su obra. Un escritor va por la calle pensando en sus libros; entra en el sueño pensando en su novela; en su poesía, si es poeta; se levanta y escribe su diario. Todos o casi todos sus movimientos están encaminados hacia sus libros, y su vida entera está teñida de su literatura, como me

supongo que un pintor verá cuadros en todos los atardeceres, si es figurativo, y si es abstracto, abstracciones en cualquier momento de su vivir cotidiano, y un músico oirá sinfonías a través de los ruidos callejeros o en sus paseos por el campo.

Un escritor no es un hombre y su obra. Un escritor es su obra. Visto desde sus escritos, todos los movimientos de su vida tienen una explicación literaria, tanto los paseos de Galdós por el viejo Madrid como la contemplación del agua por Virginia Woolf o la vida familiar de Unamuno.

No se puede escribir un Bolívar ni un San Martín sin sus batallas, ni un Colón sin sus descubrimientos, ni un Edison sin sus inventos.

Nunca más que ahora estamos convencidos de la necesidad de la biografía del hombre para explicar su obra, de la biografía del escritor para comprender sus escritos; en estos tiempos en que la «ciencia» de la estilística procede asépticamente, prescindiendo del hombre, que al fin y al cabo es el creador del estilo, nosotros volvemos a integrar hombre, escritor y obra en toda biografía.

Y al mismo tiempo en este esfuerzo integrador creemos que la biografía que integra todos los géneros: ensayo, crítica, erudición, historia y poesía, es una de las manifestaciones literarias más perfectas: una obra de arte.—CARMEN BRAVO-VILLASANTE.

## II FESTIVAL DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA

*Madrid, 14/28 de octubre de 1967*

No es tarea fácil tratar de resumir en una crónica todo el significado y contenido del «II Festival de Música de América y España». Tal vez, siguiendo un orden periodístico *a posteriori*, haya que empezar por clasificar su importancia dentro de las actividades musicales españolas. Para ello, servirá la puntualización de dos o tres detalles sin necesidad de recurrir a comparaciones. Este Festival puede ser calificado de internacional, aunque los países participantes estén dentro de una determinada órbita de la que en mayor o menor grado ha sido y es España el centro del sistema. Esta simple adjetivación implica una serie de consecuencias de primera importancia, como son la reunión de figuras, de conjuntos, y el valioso cambio de puntos de vista y de conocimiento mutuo.

Junto a estos detalles, encontramos otro de «rara» calidad. Además

de internacional, ha sido contemporáneo. Las obras que han integrado sus programas eran estrenos en España, estrenos en Europa o estrenos en el mundo. El compositor de hoy vive, en todas las latitudes, la dificultad de difusión de sus obras. El aficionado medio prefiere el répetido repertorio y muestra su «prevención» frente a los estrenos. Por ello, el Festival ha cumplido una de sus más hermosas misiones al presentar, sin discriminaciones, los nombres contemporáneos ya «aceptados», con los de la juventud en etapa de incorporación. Y en este punto es donde el repertorio elegido ha logrado sus mejores aciertos.

Con estas referencias no es preciso ya recurrir a las comparaciones. El Festival se sostiene por sí solo, situándose a la cabeza de las actividades musicales españolas en el reducido grupo de primerísima línea.

Toda la crítica ha coincidido en ello. Sólo ha faltado la unanimidad a la hora de juzgar obra por obra. En este menudeo se ve una división de todos los programas en dos grupos. Por un lado, los títulos hasta el límite anterior al serialismo han sido bien acogidos por todos. Por otro, al rebasar la «tradición» más o menos aceptada, han aparecido los reproches, dirigidos, como es lógico, a los compositores en cada caso concreto y no al Festival.

Hemos hablado de figuras y conjuntos que ha traído y reunido el Festival y pasamos ahora a citar nombres e intervenciones. Uno de los primeros regalos ha sido la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, dirigida por Howard Mitchell, Guillermo Espinosa y Enrique García Asensio. Con ellos, el Cuarteto Claremont, el Cuarteto Oficial de la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil, entre las agrupaciones extranjeras; y entre las nacionales, la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por José María Franco Gil; la Filarmónica de Madrid, dirigida por Odón Alonso; el Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid, con Arturo Tamayo; la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, dirigida por Antonio Ros Marbá y Luis de Pablo; la pianista Rosa Sabater; la Nacional de España, que dirigió Carlos Chávez; el organista R. P. Paulino Ortiz, y la intervención de los críticos Federico Sopeña, Enrique Franco y Antonio Fernández Cid.

Como siempre sucede en la crónica de un Festival, no es posible citar todos los títulos y compositores que integraron los programas, pero, en cambio, no se puede eludir la de los estrenos mundiales, puesto que su vinculación al origen será permanente.

Siguiendo el orden de los programas, el primer estreno mundial estuvo a cargo de la Sinfónica de Washington con la nueva versión

de *Heterofonías*, del español Carmelo Alonso Bernaola. Obra ambiciosa y conseguida, en la que, como su título indica, los contrastes tímbricos acaparan todos los efectos, unas veces en función de una belleza permanente, o lo que es igual, de cánones aceptados, y otras, por el heterodoxo y lleno de posibilidades camino de la «belleza» de lo feo, que por fortuna se explota cada día más. Bernaola tiene ya un buen puesto en el panorama musical español de hoy que revalida en cada una de sus apariciones.

El Cuarteto Claremont, que integran Marc Gottlieb, Phillip Ruder, Scott Nickrenz e Irving Klein, ofreció la primera audición mundial de «Cuatro invenciones para cuarteto de cuerda», del español Manuel Castillo. La obra de Castillo está dentro de su línea tradicionalista. Mantiene la construcción clásica y aporta unos temas originales en los que se esconde un cierto sabor español.

Para la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Franco Gil, hubo dos ocasiones de primicias. Narcis Bonet leyó los poemas de Salvador Espriu, a los que ha puesto música de fondo. En *La pell de brau* no utiliza el canto, sino que el recitado es acompañado por la música en una combinación grata en la que la entonación de la palabra juega un importante papel en el conjunto, a tal extremo que el hecho de conocer el catalán a la perfección no modifica el resultado. Rodolfo Halffter fue presentado a través de su *Sonata III*, escrita conforme a las reglas del dodecafonismo. Al piano, el mejicano Carlos Barajas. La inquietud de Halffter se manifiesta con inteligencia y, sobre todo, con interés para el oyente en la escuela de los doce sonidos. Este tipo de obras sirve hoy, pasados unos cuantos años desde las primeras exploraciones de Arnold Schoenberg, para que los reacios de ayer en aceptarlas muestren su entusiasmo por el sistema. El secreto está en la conjunción de obra y tiempo, porque si se hubiera estrenado hace, digamos, diez años, habría caído en el mismo clima «frío» en que caían todas.

Odón Alonso, al frente de la Filarmónica de Madrid, presentó un programa completo de estrenos mundiales. En la primera parte, Leonardo Balada, joven español residente en Nueva York, y, en la segunda, Oscar Esplá, que no precisa por su difusión, calidad y veteranía, calificación alguna. El estreno de Balada fue un *Concierto para guitarra y orquesta*, interpretado en su parte solista por Narciso Yepes, a quien está dedicado. El problema de equilibrio entre orquesta y guitarra ha sido resuelto con talento. Cada parte está en proporción, lo que permite que se escuchen con la independencia normal en conciertos para cualquier otro instrumento. En los materiales hay un pintoresquismo español buscado y disimulado al mismo tiempo, in-