

Juan Gris, ese escurri-lense emocional.) El calor que tenían y que tienen sus formas no se debía solamente a su efecto tímbrico: es que ellas «decían» algo que quedaba mucho más allá de su propia definición. Y, al contrario, usó de su sentido de la expresión para definir un mundo espacial...

¿Podría haber alguien que, desde la forma, paralelizará mejor el sentido que Jorge Guillén le presta a la palabra? Por eso, yo creo, el acierto más grande de todo ello consiste en haber sabido asociar esos dos nombres: Jorge Guillén y Eduardo Chillida. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

FLAMENCO

La madurez de José Menese

José Menese sale despacio a escena, sonriente. Es fornido, más bien bajo y moreno. Junto a él, Manuel Brenes, con su guitarra en la mano. El cantaor lleva traje nuevo para la ocasión: su presentación oficial en un teatro de Madrid. El local, el teatro Marquina; la fecha, el 21 de mayo de 1974. Dos sesiones. Menese se ha traído a Paco de Valdepeñas para llevar el compás con él en los cantes rítmicos —luego, en la segunda parte, lo dejaría a solas con su desparpajo para bailar la bulería y cantar un corto fandango—. El público espera. Brenes empieza a tocar. Menese abre el fuego con la mariana.

José Menese nació, hace treinta y un años, en la Puebla de Cazalla, Sevilla. Siempre le gustó cantar. Su primera gran influencia fue, como para tantos otros, el gran Antonio Malrena. «Le conocí cuando yo

tenía catorce o quince años. En esa época estaba totalmente identificado con él. Era mi modelo». En 1962, Francisco Moreno Galván, un pintor paisano suyo, que, además, entendía de flamenco, quedó muy impresionado por su forma de cantar, y sin pensarlo dos veces, invitó a Menese a trasladarse a Madrid. Así comenzaría una estrecha colaboración, que dura hasta hoy y que ya ha dado como fruto cinco espléndidos discos —Cantes de José Menese—, «Cantes flamencos básicos», «Soleares de Jerez», «Re-nuevos de cantes viejos» y «Cantes para el hombre nuevo». El primer disco lo grabó Menese en 1964, a los veintidós años. Unos meses más tarde, el IV Concurso Nacional de Arte Flamenco le otorgaba en Córdoba su prestigioso Premio de Honor Tomás el Nitri. Ese fue sólo su primer galardón.

José Menese agradece los aplausos, se levanta de la pequeña silla de mimbre y, en una esquina del escenario, bebe de un vaso de agua. Ahora se va a internar sin mucho peligro por las bamberas. La palabra cobra mayor sentido que en cualquier escritura, siendo, quizá, la primera vez que se incorpora a la copla. Menese está cantando canciones de ciertos guerrilleros. El público no le deja acabar, pero, al mismo tiempo, le empuja hacia el borde del verso, luego se calla un instante y empieza de nuevo. Las palmas sor-das, acompasadas, tras el inteligente y bien armado acompañamiento de Manolo Brenes. «Esto va superior», proclama Paco. Y es cierto. Vienen ahora las soleares, y luego los tientos, sus cantes preferidos, de tierra adentro, como él dice. El suave látigo empieza a inquietar los hombros de los espectadores.

José Menese es un peón clave del flamenco actual. El flamenco

es un arte de oscura historia y turbio desarrollo, en el que la tradición pesa como venas de plomo. Nadie quiere arriesgarse a una eventual transformación. Hay una suerte de miedo al pasado que impide el futuro. Menese puntualiza: «Indudablemente, desde la época de Chacón, el flamenco ha evolucionado. Hay que partir de la base de que en esos tiempos los cantaores eran muy limitados, eran gente que cantaba un par de palos, a lo sumo tres. Hoy, sin embargo, sale un chiquillo, como el Camarón de la Isla, con dieciocho años, o un Pansequito, o un Lebril-jano, y cantan por tientos, por bulerías, por soleares, por seguiriyas... Salen manejando una serie de resortes que antes no tenía ni la gente mayor. Hace cincuenta años había un montón de fandanguilleros que no sabían más que cantar ese palo, y en cuanto les sacabas de ahí ya no podían hacer nada. Ha habido luego una época con grandes cantaores, como Tomás Pavón, Manuel Torre o La Niña de los Peines, pero eran casi unos desconocidos. Ahora, con los Festivales de Andalucía, se ha vuelto a la verdadera esencia del flamenco. Lo que pasa es que ahora se quiere guardar esa esencia con mucho mimo, para que no se le rompa nada. Antonio Malrena podría ser el gran renovador del flamenco. De hecho, ya lo es, porque tiene una riqueza enorme de musicalidad, de cosas pequeñas, de las que luego él hace cosas grandes».

Menese pide un descanso de diez minutos. Por el calor, dice. El público bromea con él. En el intermedio, un vecino de butaca me confía: «Menese es el Serrat del flamenco». Yo preferiría no hacer comparaciones entre material tan resbaladizo. Menese conoce la importancia de las letras con que Moreno Galván enhebra su cante. Cumplen, haciéndola suya, la vieja

advertencia del Martín Fierro: «Y acostúmbrense a cantar en cosas de fundamento». Y es que ambos saben que no se puede estar cantando toda la vida a los ojitos negros. Muchas veces, Pepe sugiere la idea ya bocetada, y Francisco lo que hace es redondearla, encajar la métrica, ponerle lo que le falta. «Hemos iniciado una pequeña labor con estas letras. Unas letras cuyo contenido es no ya social, sino humano. Letras cargadas de todo lo que está ocurriendo hoy en la vida, porque hay muchos problemas y muchas cosas. Además, hay gente que está deseando encontrar algo que le transmita, que le haga preocuparse por el flamenco. A mí me ha confesado mucha gente que hasta escuchar el "Romance de Juan García" no le gustaba el flamenco. Yo creo que esto, cuando menos, es algo positivo. Porque así estas personas se aficionarán no sólo al flamenco que yo hago, sino al que hace Mairena, al que hace Fosforito, al que hacía Caracol... Este contenido vital de las letras que dicen algo, que dicen cosas de nuestro tiempo, cosas que se están viviendo... en fin, ¡yo creo que esto es importante».

En la segunda parte, Menese está mejor y menos nervioso. Sale por unos tangos de Málaga, luego unas bulerías por soleá y, por fin, la seguriya. Aquí es cuando deja el escenario unos minutos a Paco de Valdepeñas. Luego, vuelve, y para despedirse, Menese empuña el «Romance de Juan García», cantado por tonás, y allí, completamente solo, se queda reinventando esa raíz de todos los cantes, viejo reducto inmemorial, el cante a palo seco. Que, como Joao Cabral dijera:

«A palo seco es el cante sin guitarra el cante sin el cante el cante sin más nada».

■ JOSE LUIS RUBIO.



El caso Viglietti

Daniel Viglietti es un cantor uruguayo nacido en 1939. Desde los veinte años se ha dedicado casi exclusivamente a componer e interpretar canciones sobre el proceso de liberación de los pueblos latinoamericanos. Ha escrito música para teatro —Brecht, Lope de Vega, Ben Jonson— y para cine, ha colaborado en la desaparecida revista «Marcha», de Montevideo, y ha fundado un taller para la enseñanza de la guitarra. Sus actuaciones le han llevado de su país a Cuba, Chile, Argentina, URSS, Checoslovaquia, Inglaterra y Francia. Tiene seis discos bajo su firma, uno de los cuales —«Canciones para mi América»— fue galardonado por la Academia Charles Cros y publicado recientemente en España. Después de una breve estancia en Barcelona, Daniel Viglietti ha actuado en Madrid. Su presentación tuvo lugar, la noche del 21 de mayo, en el mayor teatro madrileño: el Monumental.

Minutos después de acabar el recital, unas doscientas personas eran detenidas y trasladadas a la Dirección General de Seguridad, incluidos el propio cantante, los empresarios del teatro, los directivos de la empresa discográfica Edigsa —editores del disco mencionado y promotores del acto—, empleados y empleadas de otras compañías discográficas, periodistas, locutores de radio y presentadores de televisión y otros. El motivo de las detenciones fue, al parecer, una serie de brotes de entusiasmo que dejaron en el aire de la sala, de la plazaleta de Antón Martín y de unos metros de la

calle de Atocha varias frases coreadas sobre la libertad, Pinochet, el pueblo portugués y el español. Algunos de los detenidos fueron puestos en libertad horas después, otros pasaron un par de días en la DGS y el cantante uruguayo, causante indirecto del problema, remitido expeditivamente a París, vía Barcelona.

Durante la actuación de Viglietti, sólo los aplausos subieron de tono y no se movió de su sitio ni un solo espectador —a excepción de una bandera uruguayo que, en amistosa oferta, le fue entregada al cantante en el último minuto—.

Casi la totalidad de los asistentes era gente joven que se conoce de pe a pa las vicisitudes de la andadura popular latinoamericana y el timbre sonoro de sus portavoces. Daniel Viglietti es, más que nada, un cantor político, por lo que su talento de artista ha de medirse en la escala de la efectividad y no en la de los sonidos. Si, para usar figuras domésticas, nos refiriéramos a Raimon y Paco Ibáñez, su ordenanza y su abscisa quedarían inmediatamente determinadas.

Es un hecho que para la gente de los años setenta, ciertos nombres latinoamericanos constituyen un eficaz relevo para la experiencia cubana de la década anterior. Son palabras clave, llaves maestras para el discurso músico-testimonial. Son Uruguay, Brasil, Chile, Portugal. Y son Nicolás Guillén, Violeta Parra, Víctor Jara... Viglietti empleó muy bien estas claves para conseguir una progresiva concienciación de su auditorio. Al público le agradó la severidad natural de su apariencia, su austeridad expresiva y el rigor con que respetó el orden y coherencia de las canciones. Viglietti supo ganarse al público canción a canción. Sin pisar en falso ni dejar huellas, como corresponde a un cantor político experimentado. Cantó algunas melodías muy hermosas, mostró una técnica exquisita a

ZyX/sa

**ULTIMAS NOVEDADES
ZERO, S. A. Editorial**

**HISTORIA
DE LA REVOLUCION RUSA**

L. TROTSKY (2.ª edición)

Tomo I: Febrero, 1917. 225 ptas.
Tomo II: Octubre, 1917. 275 ptas.

Historia basada en documentos rigurosamente comprobados, escrita por uno de los protagonistas más decisivos de la Revolución Rusa.

LIDERES OBREROS

Helena Saña

Biografía de veinte líderes obreros españoles y extranjeros, protagonistas fundamentales de la Historia obrera de nuestro siglo.

LEER A GRAMSCI

D. Grisoni y R. Maggiori

Los análisis de Gramsci representan la única tentativa marxista de explicitar las modalidades del paso al socialismo en las sociedades capitalistas avanzadas.

**MATERIALISMO
Y EMPIRICRITICISMO, LENIN**

Exposición del materialismo dialéctico y crítica del revisionismo marxista por su tentación de idealismo.

ANTOLOGIA

MIGUEL HERNANDEZ

168 páginas. 60 pesetas.

La selección más amplia de poemas de Miguel Hernández publicada en España.

A. REDONDO, Editor

**REGIONALISMO, BURGUESIA
Y CULTURA**

J. C. Malner

130 pesetas

Estudio de dos momentos clave de la toma de conciencia regionalista de la burguesía a través de la significación de dos Revistas regionales.

LA ESCUELA CONTRA LA VIDA

E. Gilliard

80 pesetas

Duro ataque a la Escuela como instrumento de deformación de los niños.

Para pedidos, dirijase a su librero habitual o a:

ZYX, S. A. DISTRIBUCIONES.
Lérida, 80. Teléfono 279 71 99.
MADRID-20.

Distribuidor exclusivo de
ZERO, S. A. Editorial y A. REDONDO, Editor.



la guitarra, una pasable inspiración como autor y una voz escasa.

Daniel Viglietti, que hace dos años estaba preso en su país, no puede regresar a él, y se ha venido a Europa. Una de las etapas de su viaje ha sido esta experiencia española. ■ J. L. R.

TEATRO

**De
Aristófanes
a Pérez Casaux**

El penúltimo «Lunes del Muñoz Seca» ha ofrecido un gracioso montaje de «Las Aves», de Aristófanes, por el grupo Teatro Libre. Ocho días antes, el mismo grupo madrileño —formado por jóvenes y, en su mayoría, excelentes actores— había tenido que renunciar a la presentación en el Ciclo del Muñoz Seca de «La familia de Carlos IV», de Pérez Casaux, Premio del Festival de Sitges del 73. Antecedente este que no deja de dar una irónica vigencia al «método» de la comedia aristofanesca, estrenada en el año 415 antes de Cristo en un «Festival» ateniese y también premiada —aunque Aristófanes fuese sólo segundo premio— en la remota confrontación.

¿De qué trata «Las Aves»? La anécdota está clara. Los de Teatro Libre han prescindido de muchos personajes, recortando buena parte del texto original y añadido fragmentos que tienden a actualizar la alegoría. El sentido originario, en lo que se refiere a la acción dramática, permanece: estimuladas por dos esclavos, dos marginados de la sociedad humana, las Aves deciden construir una Ciudad en los aires, viéndose inmediatamente invadidas por dioses,

falsos poetas y burócratas. ¿Qué quiso decir exactamente Aristófanes? ¿Por qué unas aves? ¿Qué realidades concretas escondía la alegoría? Y los estudiosos se han puesto a dar sus respuestas. Quién que Aristófanes satirizaba el gusto ateniese por los pleitos; quién que el comediógrafo se burlaba de las peregrinas invenciones de los trágicos; quién que sólo quiso llamar la atención sobre la fortificación que Alcibíades estaba haciendo en Decelia, en la vecina y amenazadora Esparta; quién que... ¿Qué quiso decir exactamente Aristófanes en «Las Aves»?

Baraibar y Zumárraga, en la nota prologal a su traducción española de la comedia griega, escribe ingenuamente que «otros han dicho que su fin (el de «Las Aves») es nada menos que promover cambios en el carácter ateniese, en el culto, en la religión, en la constitución de la república y en el personal de sus magistrados, sin paramientos que tales proposiciones, aun hechas de burlas, costaban la vida al temerario que las aventuraba». Y digo que lo escribe ingenuamente, porque él mismo da la clave del que puede ser un buen camino para desentrañar la comedia de Aristófanes. Si determinadas cosas no podían decirse ni en serio ni en broma, siempre cabía acogerse al lejano mundo de las aves —¿no ha escrito nuestro contemporáneo, el extremeño Martínez Mediero, obras que transcurren en un gallinero o que tienen a cerdos, corderos, escorpiones y otros animales como personajes simbólicos?— y contar con la complicidad creadora de los espectadores.

Es curioso al respecto que ese espíritu de complicidad apareciera la otra noche en el Muñoz Seca, salvando los dos mil quinientos años que nos separan de Aristófanes. Supongo —y los mismos cortes del texto original hechos por el excelente Teatro Libre serían, aun considerando que algunos sólo res-

ponden a un afán de simplificar las exigencias formales de ese original, la prueba más evidente— que muchos fragmentos, desconectados de la realidad precisa en que se escribieron, han perdido toda posibilidad de movilizar en el espectador la «parte no confesada» de la obra. Aun así, cuanto el grupo —dirigido por José Luis Alonso— mostró en el Muñoz Seca, cuantos personajes turbaron el proyecto de las Aves, encontró un eco en la inmensa mayoría de los espectadores jóvenes, que casi llenaban la sala. A ninguno de ellos se le ocurrió pensar en «significados concretos», porque todos saben que la «ambigüedad» de la alegoría es un requisito indispensable —recordemos de nuevo las amenazas y peligros de que habla Baraibar y Zumárraga— y que la «complicidad del público» consiste, precisamente, en descubrir el modo de transformarla en un elemento activo, estimulante, proyectable sobre este o aquel punto de nuestra vida social e individual. Si esta transformación no es posible, entonces estamos ante la ambigüedad «a secas» que es distinta a la petición de complicidad.

Me pregunto si Pérez Casaux no debió recurrir a algún artilugio zoológico para salvar su drama. En todo caso, es obvio que, frente a la torpeza de los que buscan el sentido literal de las palabras, nuestro público joven está aristofanescaamente preparado para entender a las aves, a las nubes, a Gulliver o a los flautistas medievales, sabiendo que ha de añadir muchas cosas por su cuenta. ■ JOSE MONLEON.

**“¡Oh papá,
pobre
papá...!”
con un cambio
fundamental**

Si en un plano objetivo, atendiendo a los valores y posibilidades del texto, la obra de Kopit figura entre las más sugestivas del moderno teatro norteamericano, las circunstancias que

concurrían en el montaje español obligan a una redoblada atención.

En estas mismas páginas comentamos su estreno por el TEI, en su salita de Magallanes, bastantes meses atrás. Ahora, la obra ha vuelto, traída por el mismo grupo, al Benavente, donde comparte con «Quejío» el intento de darle a la economía del empresario del local las dos funciones diarias, mientras los grupos alcanzan la función única. Empeño, dicho sea de paso, que cuenta con problemas serios, pues los locales llamados comerciales se ajustan a un régimen de gastos y de distribución de los ingresos que presuponen, lo mismo para la empresa del local que para la compañía, el montante de las terribles doce funciones semanales.

El tema es importante y volveremos a él. Digamos ahora, simplemente, que el TEI ha elegido la obra de Kopit para intervenir en una programación encaminada no sólo a «defender» la función única, sino a dotar, siquiera temporalmente, al Benavente de una personalidad bastante más rica y combativa de la que distingue a los demás teatros —exceptuando la muy pequeña y un tanto marginal sala del propio TEI— madrileños.

Ofrece esta reposición de «¡Oh papá, pobre papá...!» un elemento nuevo y fundamental con relación al montaje ya conocido de la obra. Me refiero a la incorporación de un actor del TEI en el papel de la Madre, confiado en la anterior ocasión a una actriz. Recuerdo que el trabajo de la misma, Paca Gil, era excelente. Pero, irremisiblemente, carecía de la brutalidad y de la carga esperpéntica que impone la presencia de un hombre en el personaje.

La experiencia se ha hecho muchas veces. Y cuando el personaje femenino es una «institución», la manifestación concreta de una moral represiva, antes que un ser humano del teatro psicológico, ha solido dar excelentes resulta-