

organizado por el Centro de Atracción y Turismo del Ayuntamiento y la Comisión de Música de Vanguardia de San Sebastián; patrocinado por la Caja de

Ahorros Provincial de Guipúzcoa, y siendo entidades colaboradoras la Casa de la Radio, Angel Iglesias, S. A.; Casa Bengoa, Conservatorio Municipal y Junta de

Cooperación Cultural de la Diputación. La dirección corrió a cargo de José Luis Isaca.

Los conciertos se celebraron en la capilla del Museo de San Tel-

mo. Los tres primeros, con grupos de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, dirigidos por José María Franco Gil, incluían obras de Anna

Bofill, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, Jesús Villa Rojo, Antón Larrauri, Francisco Escudero, Agustín Bertoméu, María Luisa Ozaita, Agustín González de Acilu, Antonio Agúndez, Luis de Pablo, José Ramón Encinar, Rafael Senosiain, Pablo Riviere, Claudio Prieto, Josep Cercós, Tomás Marco y Josep María Mestres Quadreny. En el cuarto concierto, por deficiencias técnicas, hubieron de suprimirse las obras de Cristóbal Halffter, Luis Callejo y Félix Ibarrrondo; se oyeron sólo composiciones electrónicas de Teresa Rampazzi. En el quinto concierto, Pedro Espinosa tocó la obra completa para piano de Schönberg, Alban Berg y Anton Webern.

Además de los intérpretes ya mencionados, actuaron Esperanza Abad, Carmen Torrico, Luis Ochoa de Olza y José María Martín Porrás. Hubo también cinco conferencias, celebradas en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa: «Lingüística aplicada a la música» (Agustín González de Acilu), «Computadoras» (Rafael Senosiain), «Música y sociología» (Tomás Marco), «Ultima producción» (Cristóbal Halffter) y «Significación de la obra de Schönberg» (Ramón Barce). Hubo igualmente una exposición de partituras españolas contemporáneas de la Editorial Alpuerto.

Con esto, el lector tiene los datos del programa. Es decir, todo, pero casi nada.

**SIMPOSIO:
HOTEL**

Lo que verdaderamente da al Festival de San Sebastián un colorido único es la asistencia de los compositores, que fue casi unánime. Dada la dificultad para que los integrantes de un grupo profesional cualquiera, repartidos por todas las provincias es-

pañolas, se encuentren reunidos en algún punto, las ocasiones, como ésta de San Sebastián, resultan desusadas y en cierta manera dramáticas. Pudo haberse aprovechado la circunstancia para celebrar algún tipo de asamblea o coloquio abierto en el que se discutieran algunos de los problemas que afectan a los músicos españoles. No se hizo así, pero el coloquio, latente y atomizado, hecho de corrillos y de comentarios, impregnó todo el festival. Por las mañanas, conforme los compositores —unos, madrugadores y otros, no— iban recalando en el vestíbulo del modernista y melancólico hotel Biarritz y reuniéndose poco a poco en pequeños grupos, podía uno muy bien preguntarse: ¿Formamos los compositores verdaderamente un sector profesional? ¿O tendrá razón Manuel Valls, cuando nos niega, desde el punto de vista social, una auténtica profesionalidad a los compositores españoles? ¿Nos sentimos miembros de una comunidad, o más bien somos todos francotiradores o miembros de pequeños clanes y cacicatos?

Distingamos bien: no hablo ahora de relaciones personales, de amistades o enemistades, de coincidencias o discrepancias estéticas, intelectuales o políticas —que aproximadamente serán similares en cualquier parte en que habite la especie llamada humana—; me refiero a la falta, evidente, de una base común de entendimiento —o aunque sea de desentendimiento— que sólo puede proporcionarla el contexto social a través de los cauces que tan trabajosa pero progresivamente ha ido elaborando el pensamiento europeo. Por lo que puede observarse en ese simposio permanente que es el contacto diario, el

Flamenco

**JOSE MENESE,
EN EL OLYMPIA**

PARIS.—Dice Maurice Ohana que el flamenco es el medio de comunicación que tenía el hombre cuando no conocía el uso de la palabra. "El cante de Menese es —oí comentar a una espectadora, después de su recital en el Olympia—, el grito del hombre al salir de las entrañas de la tierra". Esta definición me parece más adecuada para el Menese que oímos el domingo pasado en París por segunda vez —la primera fue hace cuatro años, en el Festival de la Canción Ibérica—.

Un tanto inhibido al principio por encontrarse en una sala tan insólita para un cantaor, Menese se fue afianzando poco a poco, transformando el Olympia de Johnny Hallyday y de Sylvie Vartan en un inmenso tablado flamenco, culminando en una de las mejores actuaciones que se le recuerdan. Y ya, saliéndome de la reseña, diré que conviene juzgar a Menese por sus cualidades intrínsecas y se deben abandonar las manipulaciones abusivas, fuente de subidos ensalzamientos y de irrazonables desprecios. Menese es el resultado de la unión de una voz superdotada con su tierra, del estudio, de la seriedad y de la conciencia: todo ello ha hecho de él uno de los grandes cantaores de la historia del flamenco.

El cante jondo ha sido desde siempre la expresión fatalista del dolor de un pueblo sometido; lo que hubiera podido tener de rebelión se desvanece en abstracciones desgarradas y resignadas de la angustia humana, de la conciencia dolorosa de los grandes problemas de la existencia —muerte, destino, amor—, o de la tradición judeocristiana —pecado, condena, salvación—.

En cambio, Menese, en lugar de esto y de evocar las idas y venidas de Rebeco a la Sinagoga —allá por el siglo XVI—, prefiere plantear los problemas concretos de un hombre concreto, é:

«Mi padre y mi hermano Diego,
zapateros como yo.
En casa de zapateros,
descalcitos andamos tós».

Menese habla de su vida. Nacido en Puebla de Cazalla, en una familia de nueve hermanos, conoce el fondo de la pobreza y ejerce toda clase de oficios, al azar de la demanda: albañil, zapatero, trabajos del campo, alfarero; por las noches, los trabajadores cantan en las tabernas, y allí el flamenco no es evasivo, sino la expresión popular de una realidad social.

Aprende la técnica del flamenco, que hasta entonces había practicado de forma intuitiva, y adquiere el dominio de las glosolalias, del vibrato y de los melismas, elementos tan naturales para los gitanos, pero ajenos al mundo de los payos.

Todo lo antedicho, unido a una enorme capacidad de transmisión, hace que la intelectualidad reclame a Menese. Se convierte en un cantante de universitarios, ocupando un lugar en sus veladas y en sus discotecas, al lado de Joan Baez, de los Rolling Stones o de Myriam Makeba. No es la primera vez que ocurre este fenómeno de manipulación (utilizando el término en su acepción científica, psicoanalítica):

Jose Menese



THEATRE DE
L'OLYMPIA

24 Novembre à 18 heures

los surrealistas (Robert Desnos) se habían traído de Cuba a Alejo Carpentier, en 1928, "como a una especie de salvaje del Nuevo Mundo", y Simone de Beauvoir encontró a su "petit arabe" inconformista en la persona de Mouloudji. Pero ambos, al cabo, siguieron su camino, desembrazándose de tutelas paternalistas.

A Menese, en cambio, se le sigue exigiendo una "fidelidad" a esta imagen que se le ha creado por un proceso de traslado de responsabilidades, considerando como una "traición" cualquier desviación de esa línea. Se le reprocha su "integración" y se le criticará esta presentación en el "templo de la canción burguesa", el Olympia. Los que le han ensalzado y, finalmente, metido en el engranaje del mundo del espectáculo —que le trajo a París— le llegan a acusar —¡colmo de los colmos!— de "intelectualismo".

—¿Intelectuá yo? ¡Zú!... ¡Pero qué dise!... Y Menese sigue cantando lo que siente y lo que le gusta. ■ RAMON CHAO.