

sucesivas puntualizaciones. En efecto, si el carlismo está representado por una camarilla de beatos, que Larrainzar y los de El Labrel Blanco satirizan con ingenio, ¿cómo entender que el foralismo, en tanto que defensa de la autonomía popular navarra, se considere un componente de esa ideología? El espectáculo tiene que pasar por la referencia a lo ocurrido en muchas décadas, detenerse en numerosas atrocidades cívicas, cruzar por la decidida —y del todo consecuente con la ideología carlista, aunque opuesta al espíritu autonómico, encarnado por la República— toma de partido de las fuerzas tradicionalistas en nuestra última guerra civil, para esbozar una conclusión que ya estaba, en términos más radicales que los finalmente aceptados, al comienzo de la obra. Porque no son dos carlismos, como se canta en el desenlace, los que han existido en España, uno popular, foral y democrático, y otro beato, aristocrático y manipulador, sino un carlismo y un foralismo, que son cosas distintas —y esta segunda muy anterior a la primera—, aunque circunstancialmente se juntaron. Toda la obra es, en este sentido, un debate apasionado de la función histórica del carlismo; de su función inevitablemente ambigua y aun contradictoria, al aunar las concepciones más regresivas con la idea democrática de las autonomías. En última instancia, el espectáculo, al plantear la escisión del carlismo —con su ala derecha, dirigida por Sixto de Borbón, y su ala izquierda, encabezada por Carlos Hugo—, más bien nos recuerda la cuestión vivida por quienes quisieron, no hace mucho, aprovechando la irradiación y la significación popular del peronismo, crear en su seno un tipo de movimiento revolucionario que, en verdad, no correspondía a la ideología del general. La situación actual de la Argentina quizá prueba el riesgo de estos equívocos. ¿Cómo no aceptar que, por la falsa ecuación entre carlismo e identidad navarra —de la que los fueros serían sólo una expresión histórica, de contenidos concretos a veces discutibles—, muchos requetés debieron obedecer a quienes les mandaron luchar contra la República, creyendo que así afirmaban el derecho de su pueblo a la autonomía?

Toda la obra, estructurada como una larga serie de cuadros, de claro protagonismo coral —como contraposición a los figurones históricos—, dirigida por Valentín Redín e interpretada por el elevado censo de El Labrel Blanco, con extraordinario sentido de la comunicación teatral y esa impagable frescura nacida de tratar de lo que

uno sabe y vive, discurre ante nosotros como una expresión patética de la historia moderna de Navarra. Como si, pese a constatar los reiterados divorcios entre la ideología tradicionalista y los intereses populares —que no deben, por otra parte, legitimarse en pasadas conquistas, sino en realidades socioeconómicas y políticas contemporáneas—, el carlismo, siquiera re-

conjunto de demandas que un día, mezclándolas a objetivos que nada tenían que ver con ellas, se cobijaron en el carlismo. Si ese "otro carlismo" es el marco adecuado, porque se ha desembarazado de la carga fanática del primigenio, es ya una cuestión sutilmente nominalista que uno, que no vive en Navarra, se niega a dilucidar. ■ J. M.



"Carlismo y música celestial", de Larrainzar: escena en la que un sacerdote confiesa públicamente a varios requetés antes de que entren en campaña.

bautizado como el "otro carlismo", siguiera siendo, después de toda suerte de correcciones, el único modo de nombrar las formas justas de vida popular.

Es obvio que, para quienes no somos navarros, la óptica es distinta. Si, por ejemplo, Madrid ha sido un centro opresor, la causa habría que buscarla mucho antes en el maniobrerismo económico de las oligarquías regionales —que ganaron la guerra civil; y entre las que se encuentra, por supuesto, la navarra— que en el "afán imperialista" de la inmensa mayoría de la población madrileña. Centralismo o autonomía es, en fin, una alternativa terriblemente manipulable —justamente porque manipula categorías y símbolos de fácil repercusión emocional—, que debe ser afrontada, para no caer en ninguna trampa, con una enriquecedora lucidez. Lo ejemplar de "Carlismo y música celestial" sería, quizá, que parte —y, en cierto modo, las asume— de las consecuencias de la manipulación y se erige contra ellas, a sabiendas de lo que cuesta razonar en medio del apasionamiento. Para mí, "Carlismo y música celestial" es un grito que dice que el pueblo debe buscar marcos que correspondan, de modo menos equívoco y más actual, al

"Contacto peculiar", otra cama redonda

Poco hay que decir de esta comedia de Mike Stott, adaptada por Enrique Llovet, estrenada en Madrid por la compañía Rocio Dúrcal, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. Quien, pensando en el director o en el adaptador, o, más aún, en la presencia de ambos, espere una comedia singularmente ingeniosa, quién sabe si con tal o cual relación con personajes o acontecimientos notables, saldrá muy pronto de su error. Estamos ante una comedia protagonizada por el consabido aburrimiento sexual de un matrimonio, en el que, además, él tiene un poco de imaginación erótica y ella ninguna en absoluto. Tras los fallidos intentos del marido por conseguir la cooperación de la mujer, otra pareja, liberal, liberada y liberadora, se encargará de explicarles y de practicar los distintos "contactos peculiares", que la inicialmente pacata esposa acaba aceptando con entusiasmo y en cama redonda.

El diálogo va derecho al asunto y de ahí no sale en las dos horas de función; los personajes, desde el policía al cura, desde la madura puritana a un muchacho idiota, se limitan a mostrar, cada uno a su manera, la misma necesidad, acabando todos en una comunal y festiva sesión de "peculiaritis".

La dirección y el montaje procuran crear un "ámbito escénico" vistoso, efectista, de comedia brillante. La presencia de varios actores interesantes en el reparto —como es el caso de Nicolás Dueñas— facilitan esta tarea. La "secuencia" de los pasteles arrojados a la cara incluso permite a Marsillach montar una especie de homenaje a los grandes cómicos del cine mudo, sin que falten algunos efectos —la mesa camilla que se mueve impulsada por un personaje escondido entre sus faldones, el cuadro que cae cada vez que golpean una mecedora, el mismo crescendo de esa secuencia de los pasteles...— que amplían el guiño de las referencias.

El problema está, entre otros problemas, en que es muy difícil construir una buena comedia en la que los personajes aparezcan sin sentimientos de alguna autenticidad, expresados en no importa qué estilo. Ese páramo sentimental acaba haciendo de la sexualidad un acto mecánico, como si los personajes terminaran de leer un "manual" y estuvieran impacientes por ponerlo en práctica.

Nada que objetar al intento de divertir, de desnudar y de limpiar de telarañas sexuales el cerebro, pero quizá sí a la tremenda ingenuidad de la comedia, a su vacío, a la contemplación puramente zoológica del hombre, y, si me apuran, hasta a la deserotización por la trivialidad. ¿Hace tantos siglos que se escribió el "Kama-Sutra"?

Creo, y dada la presencia de Llovet y de Marsillach es necesario decirlo, que todos se han equivocado un poco con la comedia, por más que uno entienda que hay en los dos citados algo de "respuesta" al público teatral español, tras la escasa atención que han merecido sus esfuerzos en textos, respectivamente, de Pirandello y de Arrabal. Pero quizá —aun aceptando que el "público" teatral español es hoy peor que en estos años atrás— no era necesario llegar tan lejos, porque, a fin de cuentas, Llovet y Marsillach estuvieron unidos en "Sócrates" y "El Tartufo", dos obras infinitamente superiores a la que acaban de estrenar y muy celebradas por el público.

Y en cuanto a Rocio Dúrcal también es evidente que se ha equivocado. Porque si su debut teatral, en una comedia norteamericana, precisamente bajo

la dirección de Marsillach, constituyó una excelente sorpresa, no creo que "Contacto peculiar", su tercer trabajo me parezca, suponga para ella —aparte de la disciplina y discreción que pone de manifiesto— un paso hacia adelante. ■ J. M.

JAZZ

Blakey, otra vez

Hubo que esperar tres años, pero al fin Art Blakey volvió. Y volvió al mismo sitio, al Balboa Jazz. Su ambiente.

Es interesante hacer memoria. La vez anterior, Blakey trajo un grupo más suelto, más libre; pero también más disperso, menos integrado. En esta segunda ocasión, los Messengers han sido más Messengers. Confieso que no sé qué es mejor... aunque con músicos así lo mejor es siempre lo que está por venir.

Tomemos referencias individuales. Esta vez faltó el inagotable Cedric Lawson al piano, pero en su lugar tuvimos a la sorpresa de la noche, el joven Jimmy Williams: un pianista contenido, tradicional, que a veces casi se pasó de romántico, aunque... ¿hace falta recordar que, de Ellington a McCoy Tyner, todos los grandes pianistas de "jazz" han sido románticos hasta casi la obstinación?

Tuvimos dos saxos, uno más que la vez anterior. De un lado, el alto Bobby Watson, el más dotado técnicamente de los nuevos Messengers, que se atreve con mucho y lo resuelve con facilidad; hábil en las baladas, dejó, sin embargo, sus ecos más personales en unos pitidos verdaderamente estratosféricos. Y, en el lado opuesto, pero complementándose perfectamente cuando hacía falta, el diminuto tenor Davey Schmitter: denso, lacónico, casi abstracto en ocasiones, hay que elogiarle su sonido espeso, muy a lo Rolling; por lo demás, en el segundo set de los tres de que constó la actuación, se soltó el pelo y nos largó una interpretación vocal de "Georgia" llena de humor y de feeling; toda una lección de versatilidad.

La nota exótica —si nos pusieramos importantes diríamos que la prueba de la universalidad

del "jazz"— la dio el trompeta, el soviético Valeri Ponomarev. Quienes conozcan algo a los Messengers ya se pueden imaginar que, siguiendo con la suerte última del grupo, le toca ahora a Ponomarev cargar con la fatalidad ya histórica de ser habitado noche tras noche por el espíritu de Lee Morgan.

Queda por reseñar la labor del contrabajo, Dennis Irwin: un excelente músico, aunque tal vez falta del empuje característico de otros bajos que por el grupo han pasado. Aunque en este asunto del empuje, da igual: ya se las arregla solo el viejo Buhaina, zurrándole a la batería como si sobre sus hombros no pesaran los muchos años que ya cuenta. Art Blakey es más que un percusionista. Lo es ya en cantidad de sonido, porque puede llegar a atronar como una tribu entera. Pero, y esto es lo más importante, lo es, sobre todo, en cantidad de música: Blakey es fuerte, impulsivo, poderoso, pero no es en absoluto un salvaje. Hay en los Messengers una cohesión, un control y un nivel de elaboración y hasta sofisticación que no son explicables como simples productos del instinto: tras de ello hay una inteligencia despierta que lo domina todo con el supremo argumento de autoridad que radica en dejar a las personas en libertad para que den lo mejor de sí mismas. Y no creo equivocarme al decir que esa inteligencia se oculta detrás de la sonrisa en apariencia ingenua y ya por completo paternal con que mister Art Blakey mira a sus pupilos, a la música que surge de ellos.

Así pues, esta vez los Messengers fueron de verdad los Messengers. Dijeron de todo un po-



Art Blakey.

co, satisfaciendo a los adictos de uno y otro extremo: hubo, por lo tanto, desde baladas reflexivas —un hermoso "In a sentimental mood" a cargo del pianista Williams— hasta una breve y contundente orgía rítmica, con todos los miembros del grupo convertidos en percusionistas; no faltaron los obligados "Moanin" y "Blues march". Pero el núcleo central de las actuaciones estuvo formado por temas del último LP del grupo, "Gypsy for tales", una auténtica maravilla que es incomprendible que no haya salido aún aquí, toda vez que pertenece al sello Roulette, el cual obra ahora en poder de una de las pocas casas discográficas nacionales que se atreven a sacar "jazz" sistemáticamente.

Lo dicho: aunque fuera sólo por una noche, Art Blakey volvió. Confiamos en que hasta la próxima no tengamos que esperar otros tres años. ■ JOSE RAMON RUBIO.

CANCION

Joan Baez, en RTVE: saludos a Dolores

La presencia de Joan Baez en el programa "Fiesta", de José María Iñigo, única "actuación" de la cantante norteamericana en Madrid, antes de ofrecer dos recitales públicos y masivos en Barcelona, ha resultado ser de lo más polémica, y la visita a España de la "primera dama del folk" (sic) ha revestido, por ello mismo, los caracteres míticos que eran de esperar.

Los cimientos televisivos de Prado del Rey se conmovieron un tanto —al igual que con el "Yo canto", de Luis Pastor, que ha provocado virulentas reacciones en cadenas... periodísticas ("ABC", "El Alcázar"), y más de una amenaza de dimisión forzosa a responsables de programación en RTVE—, cuando Joan Baez dedicó el "No nos moverán" a una persona "con la que no estoy totalmente de acuerdo, pero a la cual... I like very much: 'La Pasionaria'". De esta forma, la cantante cumplía su promesa de inter-



Joan Baez.

pretar este tema en sus primeras actuaciones en España y se "redimía" de alguna manera por haber "consentido" actuar en un espacio tan comercial de televisión.

Joan demostró dos cosas ante las cámaras: que los tiempos no pasan en vano y que, pese a todo, el verdadero artista resiste esos condicionantes de época y espacio. Algo mermada de facultades vocales con respecto a sus ya lejanos principios (hacia 1959), no fue ésta, sin embargo, la principal limitación de su mini-recital en Florida Park. Más discutible fue la selección de canciones realizada, el repertorio escogido para tal ocasión: comenzando con "Blowin in the wind", de Bob Dylan, y "Gracias a la vida", de Violeta Parra; continuando con "Imagine/Let it be", de los "beatles" John Lennon y Paul McCartney, y terminando con el ya referido "No nos moverán" —a pesar de su antiguo "espiritual" negro "Swing low, sweet Chariot", fue posiblemente —a pesar de su innegable calidad— un contenido más propio de los años sesenta que de los actuales. Que vino arropado, por añadidura, en una vestimenta musical acorde; es decir, simple, desnuda, con una sola guitarra acompañan-