

amistades ilustradas, aborda desde una perspectiva casi exclusivamente biográfica.

En 1789, Meléndez Valdés abandona su carrera universitaria para entrar en la magistratura. Es primero alcalde del crimen en Zaragoza; a continuación, oidor en la chancillería del crimen de Valladolid, y finalmente, fiscal en el Tribunal de Madrid. Fruto de esta actividad son los *Discursos forenses*, que, editados póstumamente en 1821, han sufrido a continuación siglo y medio del olvido totalmente injusto. Sigue por diez años la desgracia, el largo destierro de diez años que anuncia el de Jovellanos, salvado sólo con la subida al trono de Fernando VII. Con los sucesos de mayo, se abre un nuevo período en la vida de Meléndez, que desempeña primero una misión ante los patriotas sublevados de Asturias en que está a punto de perder la vida, y más tarde jura fidelidad a José I, alcanzando un puesto en el Consejo de Estado. Finalmente, el destierro, y en 1817, la muerte.

En el capítulo titulado «Meléndez Valdés o el verdadero afrancesado» expone Demerson las razones de la opción de Batillo por el régimen de José Bonaparte. Creemos que la preocupación por librar al biografiado del sambenito de traidor que la historiografía tradicional colgara sobre todo afrancesado, nubla algo el rigor de su análisis. Diremos sólo que es a la luz de las relaciones de clase del período como hay que encuadrar (nunca «juzgar») las posiciones de 1808. Y pensamos también que al ceñirse al caso individual de Meléndez, que por su propia problemática sugiere un nivel más amplio de análisis, Demerson ha desaprovechado una de las más sugestivas posibilidades nacidas de su propia investigación.

«Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo» es, en todo caso, un espléndido eslabón de esa línea historiográfica francesa a la que tanto debemos en España para el conocimiento de nuestra historia. Solamente hemos de expresar nuestra esperanza de ver pronto vertidos al castellano los trabajos de Derozier sobre Quintana, el de Lucienne Domergue sobre Jovellanos, el libro de Pérez sobre las Comunidades... Pero esto es cuestión del editor y no del crítico. ■ ANTONIO ELORZA.

(1) «Meléndez Valdés». Dos volúmenes, Georges Demerson. Taurus Ediciones.

Sobre Chomsky y el estructuralismo

En tiempo relativamente reciente se han traducido al castellano tres libros de Chomsky que tocan aspectos fundamentales de su teoría lingüística: «Lingüística cartesiana», «Aspectos de la teoría de la sintaxis» y «El lenguaje y el entendimiento» (1). Da la sensación de que tras la moda estructuralista se aviene una moda de chomskismo y, consecuentemente, muchos se dispondrán a no leer a Chomsky, precisamente porque está de moda.

Sin embargo, creo que por debajo de todas estas modas hay un valor de uso y que si una teoría se pone de moda no es sólo porque los vendedores de mercancías han sabido lanzarla, sino también porque, en el fondo, esas teorías-mercancías poseen alguna utilidad y son necesarias para la vida cultural del país. El caso del estructuralismo es ejemplar: ciertamente, se trata de una moda y, como tal, de un conjunto de categorías y tesis que, vaciadas de sus verdaderos contenidos, se aplicaban retóricamente, verbalmente, a textos, situaciones, obras literarias, etcétera, con la consiguiente hipertrofia de retórica estructuralista, ya que no de teoría estructuralista. Pero si semejante moda fue posible (y todavía es posible) se debe a la penuria teórica de nuestra crítica, al paupérrimo subjetivismo de nuestro ensayo, etcétera. El estructuralismo ponía el dedo en la llaga cuando sacaba a luz nuestra penuria. En este sentido, su

presencia era positiva, pues tomar conciencia de la falta puede conducirnos a subsanarla. Y aquí surgen los aspectos negativos de la moda: precisamente porque se convertía en retórica no se subsanaba nada, aunque se daba la apariencia de que todo estaba arreglado, pero estaba arreglado en el papel.

La función de Chomsky puede conducir al mismo punto si ahora que estamos a tiempo no impedimos que devenga en moda. Los problemas que plantea son problemas científicos, reales, como en cierta medida le sucedía al estructuralismo, y si insisto en contraponer a Chomsky con el estructuralismo es porque creo que el lector peninsular entenderá mejor los tres libros citados en contraposición a los planteamientos de Barthes o Martinet, aunque no se traten de una simple contraposición.

Lo primero que llamará la atención del lector es la preocupación de Chomsky por recuperar los problemas, ya que no las soluciones, de los estudios clásicos, de la llamada lingüística cartesiana, pero también de Huarte de San Juan y de Sánchez de las Brozas. Esta lingüística clásica planteaba problemas de los que la lingüística estructural se ha desentendido al convertir (en sus manifestaciones más extremas) la configuración de la lengua en una combinatoria. «Debemos reconocer honradamente —escribe— que estamos hoy día tan lejos como lo estaba Descartes hace tres siglos de comprender exactamente qué es lo que permite a un ser humano hablar de un modo que es a la

vez innovador, sin estar sujeto al control por parte de los estímulos, y también adecuado y coherente».

Este será el punto de partida del trabajo de Chomsky, punto de partida que le conducirá a un rechazo de la sincronía (la consideración estática de la lengua que desde Saussure se había impuesto como condición de esta ciencia), pero no a una simple vuelta a la lingüística evolutiva e historicista del XIX.

Distingue entre dos niveles bien diferenciados: la estructura superficial de la oración —«que es la organización de la misma en categorías y frases que está directamente asociada con la señal física»— y la estructura profunda subyacente —también de categorías y frases, pero más abstracta—, lo cual le permite afirmar que una persona posee una lengua cuando posee una gramática que genera el conjunto infinito de las posibles estructuras profundas, trasponiéndolas en las superficiales asociadas con ellas, siendo la estructura profunda la clave del sentido (y, por consiguiente, de interpretación semántica) y la superficial la que determina la interpretación fonética, aunque, naturalmente, ésta puede participar en aquélla.

El sistema seguido por Chomsky para construir esta gramática generativa es excesivamente técnico y complejo para que nos ocupemos de él en esta breve recensión, pero sí deseo llamar la atención sobre algunas consecuencias.

En la perspectiva de la gramática generativa, el estructuralismo lingüístico se preocupa exclusivamente de uno de los niveles señalados; el nivel de la estructura superficial de la lengua, que clasifica y segmenta; se preocupa exclusivamente de la estructura del enunciado, pero no (estructura profunda) de las relaciones del enunciado con lo que le posibilita. Parece que atendiendo a este segundo plano (lo que producirá una transformación en el análisis del primero) y huyendo de las limitaciones impuestas por Saussure, cabe saltar por encima del formalismo en que la mayor parte de las veces iba a parar el estructuralismo, sobre todo en sus aplicaciones a la crítica cultural. Y este salto no va contra la cientificidad exigida a la crítica, sino que, por el contrario, la refuerza, pues analiza los «canales» por los que los modos de expresión conectan (en su producción) con lo expresado. ■ V. BOZAL.

(1) Ed. Gredos. Madrid, 1969. Editorial Aguilar. Madrid, 1970. Ediciones Seix-Barral. Barcelona, 1971.

JAZZ

Los avatares de la crítica de «jazz»

Los hechos son estos: 1.º El «jazz» ha dejado de ser una música popular. 2.º Los que con mejor voluntad que talento han intentado desentrañar su significado y trascendencia, suelen cojear del lado del diletantismo sentimental. Resultado: la música más creativa del siglo continúa siendo víctima de una completa indolencia cultural.

La expresión «aficionado al «jazz»» revela cierto tufo deportivo asociado a la típica manía del coleccionista de sellos. Pero el «jazz» es algo más que una afición, un credo o un



Miles Davis.

conejo de Indias para que practiquen los sociólogos. El «jazz» es un lenguaje, y el crítico tendrá por misión investigar su desarrollo estilístico y sus formas expresivas. El indudable atractivo sensorial del «jazz» ha hecho surgir una legión de comentaristas, historiadores de vía estrecha, observadores con voz y voto, archiveros y bibliotecarios, cuyo afán de proselitismo es, con mucho, superior a sus facultades críticas.

Recientemente, por ejemplo, he oído en una emisión radio-



HABLA PABLO NERUDA

La próxima semana TRIUNFO publicará una entrevista de Ramón Luis Chao con Pablo Neruda, concedida especialmente para nuestra revista. Este trabajo formará parte de un número extraordinario de más de cien páginas, donde pasaremos revista a una serie de acontecimientos culturales ocurridos en los últimos cuatro meses.

fónica especializada la peligrosa afirmación de que «el crítico de "jazz" no debe saber música, pues en tal caso sólo atendería a la calidad técnica de la interpretación y no al potencial expresivo». A mí, personalmente, me preocupa menos la formación «jazzística» del público que la deformación que esos sedicentes críticos ejercen a diario. Así es como se acumulan los clichés, las frases hechas, las citas de enésima mano y las diatribas insensatas.

El dogmatismo imperante entre la mayoría de los aficionados al «jazz» es sólo comparable a un coloquio de cineclub. La literatura sobre la música negro-norteamericana ha dado muy pocas obras maestras y ninguna de ellas escrita por un español. Julio Coll publica ahora un libro (1), cuyo afán divulgatorio podrá afianzar la vocación de los adeptos recientes y, por carambola, lograr otros nuevos. Al no pretender más que dar una serie de orientaciones, Coll cumple de sobra su tarea, pues el lector quedará suficientemente informado de las más importantes figuras y tendencias de la historia del «jazz». Ha recopilado datos y entrevistas de diverso origen con músicos famosos, alternándolas con sus propias opiniones sobre el tema, consiguiendo que el libro resulte ameno y muy asequible para el profano.

Sin embargo, Coll refleja un aspecto muy común de los habituales aficionados y poco recomendable por su falta de rigor: el de considerar el «jazz» como una metafísica. Es fácil caer en el misticismo, en la filosofía del «hipster», en la mitomanía «underground», en la cuestión de la raza, de las drogas y el alcohol. Cada día se me hace más evidente el mecanicismo de tales ejercicios mentales. El «jazz» no está en la vida de Charlie Parker, sino en la música que él creó. Esa música tal vez puede ser asimilada a un acto de protesta, pero reducir la historia del «jazz» a la historia de la segregación racial me parece gratuito. Hay

quien asegura que cuando no haya más discriminación, y el «jazz» perderá todo sentido y ya nadie cantará «blues». Cuando llegue ese día (si por fortuna llega alguna vez), yo les pondré a esos profetas el último disco que haya grabado Miles Davis. Se verá cómo la música negro-norteamericana no sólo se justifica por su condición de «canto de proscripción», sino, sobre todo, por sus cualidades de ritmo, timbre, improvisación y organización tonal.

A la crítica de «jazz» le faltan críticos de música. Y le sobran muchos panegiristas de oficina y sociólogos por libre. Así, no es extraño leer que «los negros ignoran que la libertad sigue siendo un drama para los blancos» o que «sienten menos el dolor físico que los blancos» (según J. C. Calderón), y se llamará pastiche al «rhythm and blues», y se dirá que el «pop» no es más que una mala copia comercial del sub-«jazz». ¿Y qué será eso de la «Asociación de músicos negros ricos»?

Son inexactitudes que pueden desvirtuar el correcto entendimiento del «jazz», en mayor medida, ante la bajísima aceptación de que goza en España.

«Variaciones sobre el "jazz"» es, desde luego, un paso adelante. Pero ahora, rápidamente, necesitamos muchos libros más, más ajustados, más realistas, más comprometedores.

■ JOSE LUIS RUBIO.

(1) Julio Coll: "Variaciones sobre el "jazz"". Ediciones Guadarrama. Madrid, 1971.

TEATRO

Neruda, el Nobel y nosotros

La historia es muy sencilla y nada extraordinaria. Sucedió

que a Manuel Collado se le ocurrió producir la versión de Neruda de «Romeo y Julieta»; sucedió que, durante dos meses, José María Morera dirigió a un grupo de actores, en su mayor parte jóvenes, ni novatos ni consagrados; sucedió que la crítica, o al menos una parte de ella, arremetió contra la versión de Neruda y contra el lenguaje del escritor; sucedió que la noche del estreno Neruda no se encontraba en Madrid; sucedió que la obra estuvo muy pocos días en cartel, con grave quebranto de cuantos habían participado en la producción y en el trabajo; sucedió, y este es el final de la historia, que a las pocas horas como quien dice de enterrar la representación, y sustituirla por la consabida comedia para reírse, a Pablo Neruda le dieron el Premio Nobel de Literatura. Aún podría haber un epílogo: los elogios

pasando aquí. Si los muchachos de hoy fueran como los muchachos de antes, cuando, según cuentan, aceptaban el magisterio de los mayores, andarían en la mayor perplejidad. ¿Cómo es posible que a un escritor, de quien casi se dice que no sabe escribir, se le dé pocos días después el Premio Nobel? ¿Cómo puede ser casi un indeseable el lunes para ser un hombre públicamente festejado el martes?

Esto nos recuerda el caso de Samuel Beckett, literalmente calificado de «camelo» por algún crítico madrileño y luego Premio Nobel de Literatura. Sin que, ya se entiende, este galardón haya sido bastante para sacarle de la calificación de autor extraño y minoritario. ¿No acaba de decir uno de nuestros más populares dramaturgos que Bertolt Brecht era un tostón? ¿Pues allá se las arreglen los ex-



María José Goyanes y Eusebio Poncela.

que inmediatamente aparecieron en la prensa española dedicados a uno de los dos Pablos —el otro, naturalmente, era Picasso— que acaparaban el interés internacional.

Algo muy serio debe estar

tranjeros con Neruda, Beckett o Bertolt Brecht, que carecen de la gracia, la sabiduría y el gusto por la buena vida que nos caracteriza! ¿No ha dicho también algún crítico que somos algo así como la

capital mundial del teatro si nos atenemos a la relación existente entre el número de salas y el número de vecinos que hay en Madrid?

Uno no cree demasiado en la vieja idea de los premios. ¿Pero no resulta desconcertante que hasta un premio tan solemne y respetado como el Nobel contradiga muchas de las estimaciones establecidas entre nosotros. ■ JOSE MONLEON.

CINE

"Le souffle au coeur", para menores de 18 años

"Yo veo el cine como la inserción del irrealismo en un decorado realista. Para 'Piel de asno' quise una granja de verdad, con cerdos de verdad, mugrientos y que chapoteasen en el barro. Hay días en que ya no puedo resistir la presión de un mundo cotidiano que me disgusta cada vez más. Entonces me evado. Pero todo sigue una cierta lógica, y si utilizo de nuevo mi viejo sistema de hacer cantar a la gente, es porque ello me parece más apropiado para comunicar ciertos sentimientos, ciertas ideas, que si utilizase un método realista".

(Jacques Demy a "Les lettres françaises", 23-XII-1970.)

Hay cineastas cuya trayectoria resulta, si no fatal, cuando menos previsible. Que a sus cuarenta años Jacques Demy se haya dedicado a transponer en imágenes un "cuento de hadas", como "Piel de asno", no puede sorprender en absoluto a quien conociese anteriormente "Los paraguas de Cherburgo" (1963) o "Las señoritas de Rochefort" (1966). El autor de "Lola" nun-