

tra «moira», que parece una palabra gallega y que en griego quiere decir fatalidad. No sé hasta dónde uno es responsable de sus defectos raciales. Pero como al mismo tiempo estos defectos raciales me impidieron caer en los mismos ejercicios por los argentinos, pude ver y amar a su país con una objetividad y una hondura que ahora, en el regreso, me persiguen como la segunda «moira». Por otra parte, lo que se ha dado en llamar mi narrativa —como si yo no tuviera una poesía absolutamente intemporal y personal— se centra en mi infancia, que es, como dijo Rilke, la patria del hombre. A través de los avatares, la patria infantil permanece innegable e intemporal, por cuando está en un pasado entre real y soñado, puesto que un sueño es siempre la evocación, y, por lo tanto, es un terreno mágico. Mis novelas, tan acentuadamente terrenales, quizá no tengan otra validez que este encanto de su realismo mágico, expresión que crearon los españoles y le pusieron nombre los europeos.

—¿Cómo era la España que conociste en mil novecientos treinta?

—Yo estuve entre el año mil novecientos treinta y dos y enero de mil novecientos treinta y seis, enviando artículos para el que era entonces el mayor diario de habla española, «La Nación», de Buenos Aires. Todo lo que aconteció en esos años tan radicales en todos los sentidos de la palabra, lo he convivido, y no sólo como un noble vacuno que ve pasar los trenes desde la pradera, sino metido de hoz y coz en la obligación de tener que contar lo mismo que estaba viendo y conviviendo. El relato aquí de aquellos acontecimientos daría lugar a una especie de libro testimonial. Como no te va a caber en este reportaje, lo resumiré diciendo así: fueron los años más

esperanzados, luminosos, fecundos y fácilmente profetizables que pueblo alguno haya vivido. Las artes, las letras, la cultura en general, la decencia humana y la creencia alucinada en la Patria fueron los ingredientes de aquel instante, más allá de las macilentas y adormecidas asignaciones que suelen darse a estas palabras. La Patria era una cosa viva, cuyo corazón palpitante y rejuvenecido, sentíamos todos como se siente entre los dedos el pulso de un organismo que vuelve a su brío vital. El gran protagonista de aquella indescriptible esperanza fue el pueblo. Que entonces no se llamaba la sociedad, las masas, los destinatarios de estructuras y coyunturas, y mucho menos los «per cápita» sin nombre y sin rostro, sino lisa y llanamente el pueblo. Todos estábamos envueltos y comprometidos en aquella especie de ventolera que en mil novecientos treinta y uno y comienzos de mil novecientos treinta y cuatro nos mantenía a todos en un estado casi levitante de creencia y espera en el futuro. Allí ellos con su conciencia, «y no tengo por qué señalar quiénes», por no haber intuido la decisión y el quehacer que correspondían a aquel instante, que equivaldría, ligeramente modificado, a este verso de Lorca: «Hay rostros que no pueden repetirse en la aurora».

—¿Qué personajes condicionaron tu vida en aquella época?

—Es un poco difícil reducir aquella avidez de contactos, aquella omnipresente novedad de la Patria recuperada en tantos rostros, en tantas almas y en tantos paisajes. La amistad con Lorca dejó en mí, como en muchos otros que lo trataron, aunque no lo digan, una impronta tan raigal, que bien puedo decir que fui uno antes y otro después de esta amistad, que permanece inmortal y tierna como hace treinta y tantos años. Aza-

ña, con quien discutí muchísimo sobre Valera y Ganivet, que constituían una de las polaridades de su afición y de su desdén. Azaña, a quien la oposición simplificada como un señor feo y con verrugas, era una de las más claras inteligencias y de las almas más nitidamente españolas, a quien yo tuve la honra de hacer posible que hablase por primera vez por radio para América (en una serie en la que intervinieron Unamuno, Marañón, Madariaga y Ortega y Gasset, a los que también tuve la honra de presentar). Azaña, desgraciadamente, no entendió la posibilidad de una política cultural respecto de América, que luego tuvo lugar en lo que se llama «la hispanidad» que vino a ser una sustitución del hispanoamericanismo, igualmente sin raíces en las masas populares de América y España. Cuando yo le hablaba de estas cosas, me llamaba «joven encomendero», con una sonrisa de benévola comprensión, pero no de participación para mi entusiasmo. Pero que este fervor era posible, lo demostró y lo sigue demostrando a nivel popular el éxito de nuestros intelectuales y artistas cuando allí llevaron la legitimidad del genio español, y no su aspecto caricatural o folklórico con el caricaturismo mayor que es la retórica. Que el genio de España permanece en estos estratos y no en la palabrería y en el implícito cobrar cuentas por la conquista, lo demuestra ahora el genio del idioma elevado a protagonismo universal por los escritores de América, casi todos ellos reconociéndose en sus pueblos y no sintiéndose las élites de ningún derecho universal. En este sentido, la equivocada realización del último viaje de Borges a Madrid fue calificada humorísticamente en la Argentina como «visita de derechas», poco consecuente con el hecho de que los perso-

nistas hubieran metido en la cárcel a su angélica hermana Nora Borges, casada con nuestro Guillermo de Torre, y que el mismo Borges fuera echado de su empleo en las Obras Sanitarias de la Nación por los jueces de decisión interferida, como suele ocurrir en las dictaduras, en uno de los peores momentos del peronismo, que también los tuvo buenos.

—¿Qué preparas actualmente?

—Lo que puede clasificar mi regreso son dos actividades, una periodística y otra literaria. Acudamos a la segunda, que es, en realidad, la más paradójica. Consistió en truncar un cierto desarrollo, de por sí tardío, de mi actividad de novelista «pasán-dome» del castellano al gallego. En este sentido pueden encontrarse mis conferencias y mis conversaciones directas con los jóvenes, la reedición de una novela, «A esmorga», que se ha juzgado fundamental para la nueva narrativa gallega, seguidas de «Os Biosbardos» (siete relatos) y «Xente ao Lonxe», que con sus trescientas cincuenta páginas es ya, en su volumen, la más extensa de las obras narrativas en gallego. Acaba de salir ahora la edición bilingüe de mis «Siete farsas para títeres», que me significó un extenuante ejercicio de trasvase entre ambas lenguas. Como es enfadoso hablar de uno mismo, el resultado de estas obras y actividades está pintorescamente descrito en una expresión de uno de los más brillantes escritores jóvenes en gallego: «Tenemos que conformar coa idea de que o mais novo dos nosos novelistas ven a ser o Eduardo que ten anos pra ser o noso abó». Quisiera yo que la España oficial parafiscal y los escritores que ven más allá de un patriotismo que se queda en un castellanismo, tuvieran en cuenta, tanto en el campo de la difusión, como en el del estudio, y aun del orgu-

llo patriótico bien ostentado, la existencia y actividad de las otras tres lenguas tan españolas como el castellano. En esta última Feria del Libro hubo tres cassetas, ahora la pedantería desarrollista les llama «módulos», donde se vendieron, con cifras de record, obras en las otras lenguas de España. Y no veo anotado este insólito acontecer en ninguna parte. ■ FRANCISCO CERECEDO.

## Brossa, ese desconocido cada vez más famoso

Joan Brossa es uno de esos nombres de los que cada vez se habla con más respeto, aun cuando su obra siga siendo generalmente desconocida. Apunta Angel Carmona, director de teatro, amigo de Brossa, que a lo peor las mismas razones que años atrás hicieron de Brossa un ser raro y extravagante —cosa que no sucedió entre una serie de jóvenes pintores, como Tapies o Cuixart, profundamente influ-

dos por él— pueden convertirlo ahora en un genio indiscutido. La «literatura social» de años atrás —la novela, la poesía o el teatro— tienen una tal conciencia de su pasada estrechez, que tal vez considerado Brossa como un escritor vagamente empantado al surrealismo y amante de las transformaciones instantáneas de Fregoli —sin proceso de concienciación y sin historia—, muchos crean que con abrirle los brazos se «ponen al día».

Viene este comentario a cuento del último y valioso número de «Estudios Escénicos», especialmente dedicado a la figura de Brossa, con participación de Arnau Puig, Jordi Coca, Angel Carmona, Frederic Roda, Jaume Fuster (autor de una entrevista al director Pere Portabella, en cuyas películas ha colaborado Brossa muy seriamente), Sebastià Gasch, Pere Gimferrer y Alexandre Cirici-Pellicer, nómina que garantiza un solvente estudio de la muy diversa obra (alguien compara a Brossa por el humanismo de su curiosidad, por su capacidad pro-

## HORRORES Y DELICIAS GÓTICAS

Después de la ciencia-ficción, la fantasía erótico-macabra: los cuentos "góticos" vuelven a estar de moda. O por lo menos, los dibujos: Losfeld acaba de publicar una pequeña antología, presentada por Maurice Lévy: "Dibujos de la novela negra".

Estos cuentos de horror, inventados por los ingleses, copiados por los franceses, son importantes por su decoración. Son cuentos donde inocentes y tiernas víctimas caen en manos de demonios, fantasmas, duendes-lobos, o brutales granujas en unos castillos repletos de fantasmas sangrientos. En principio, los cuentos surgieron en un "chalet gótico", es decir, en una auténtica pesadilla para los que gustan de la arquitectura clásica, pero no tan terrible como ésta. El nombre: Strawberry Hill. Su ocupante, Horace Walpole, se aburriría y le faltaban las almas en pena. Y se las inventó en el primer libro clásico de este género: "El castillo de Otranto", en 1764. Después de él, Ann Radcliffe extendió el horror a los paisajes. Sus bosques son tan terribles como sus cavernas. Faltaba todavía un algo para convertir el género en popular: el Terror, que tuvo un gran éxito en la novela negra francesa en los años de la República. Este género, que se ha venido considerando como difícil de leer... ¿resurgirá ahora como el arte convencional? ■

motora, por los campos de su creación, con un artista del Renacimiento) de nuestro personaje.

La revista, bilingüe, publica en catalán todos los citados trabajos, así como el texto de «El gran Fracardoli», espectáculo en dos partes del propio Brossa. Es lógico y justo que así sea, tratándose como se trata de un fenómeno surgido dentro de la sociedad catalana, pero mucho me temo que el interesante material pueda contribuir a que, fuera de Cataluña, crezca el prestigio del escritor y continúe la ignorancia de su obra. ¿No ocurrió algo semejante con Pedrolo, apenas publicado en lengua castellana?

Ocurre, además, que Brossa es uno de esos aparentes solitarios cuya obra se comprende difícilmente sin conocer las coordenadas socioculturales en que se gesta. Para mí, por ejemplo, el conjunto de trabajos ya citados me libra, en parte, del desamparo con que asistí hace un par de años, en Sitges, a la única representación puesta a mi alcance de una de sus obras. Añádase a ello que el lugar común —y no por ello menos cierto— de que los textos dramáticos sólo adquieren su verdadera dimensión cuando se representan es, en este caso, más evidente que nunca. ¿Quién podría suplir una exhibición de Fregoli con un artículo en el que la explicase con detalle? ¿Cómo acercarnos a la lectura de una obra como «El gran Fracardoli», sin psicología, sin caracteres, sin argumento, sin continuidad, sin discurso ideológico evidente, sin la convencional belleza literaria? Está muy claro que ni el prelude musical, ni los ejercicios de prestidigitación, ni las entradas de los payasos, ni las tres escenas de ventriloquia, ni las sombras chinas, ni el gabinete de un modelador de cera, ni la pantomima, ni la breve comedia musical... de

que constan las dos partes del espectáculo, caben en el papel y en la letra impresa. Estamos ante un caos que tomará un nuevo sentido cuando se convierta en algo «visible» sobre un escenario, dentro de un tiempo escénico; rasgo este de la «literatura» de Brossa que podría ayudarnos a comprender su proyección sobre un grupo de pintores.

Especialmente significativa es la opinión de un hombre comprometido como Pedro Portabella cuando se le pregunta —y la pregunta entra un poco en el terreno de ciertos tópicos vergonzantes y clásicos del «realismo»— si el esoterismo de Brossa no será contrario a la necesidad de llaneza y posibilidades de comprensión de las clases populares. Algo parecido le achacaban a Mayakovski en su día, y con razones semejantes se atacó al surrealismo y a otros movimientos que pretendían integrarse dentro de los procesos revolucionarios. La respuesta de Portabella parece tener en cuenta el error de esas condenas:

—Creo que hemos de empezar por la subversión del medio expresivo, por la crítica del lenguaje, que si bien no tienen unas repercusiones inmediatas sobre una clase determinada, sí que inciden directamente. Sus aportaciones (las de Brossa) críticas al sistema, tanto en el desmantelamiento y denuncia de las formas de opresión cultural por la clase dominante a través de los medios de comunicación, como las propuestas de nuevas formas de lenguaje, ayudan a la conquista de las libertades por las masas populares, que son también las del trabajador intelectual y que han de transformar nuestra sociedad.

Que el escritor, el pintor, el hombre de teatro, etcétera, han de trabajar en busca de las nuevas formas que correspondan a las nuevas ideas, está claro.

Pero a la vista de los pleitos político-culturales del último medio siglo de las acusaciones de «formalismo» que han menudeado dentro del pensamiento y la realidad socialista, mucho nos tememos que las cosas no aparezcan tan tajantes como Portabella quisiera. Situar a Brossa dentro del proceso de transformación social quizá obliga, antes que encajar su obra en los esquemas de costumbre, a reconsiderar el simplismo de muchos de esos esquemas. Todo es, en fin, mucho más complejo, menos rotundo de lo que el no y el sí a Juan Brossa han, sucesivamente, sostenido.

Digamos finalmente que el volumen contiene también un breve y documentado trabajo de Juan Antonio Hormigón sobre la Escuela Nueva y sus relaciones con Valle-Inclán, además de una encuesta entre los jóvenes actores catalanes dirigida por J. María Benet i Jorret. ■ J. M.

## Los problemas de los barrios de Barcelona

La Barceloneta es uno de los barrios mejor caracterizados de Barcelona. Su carácter especial reside tanto en su emplazamiento junto al mar, del que derivan una serie de funciones que lo hacen especialmente popular y que determinan una frecuente visita por parte de los barceloneses —instituciones deportivas, casas de baños, restaurantes especializados—, como en su propia morfología y en las características y ocupaciones de su población. Tan peculiar es el caso de la Barceloneta, que en numerosas ocasiones los investigadores y los publicistas se han olvidado de ella —tal vez para evitarse complicadas matizaciones y enojosos problemas— a la hora de definir a Barcelona como ente urbano. Mercedes Tat-



La Barceloneta.

jer (1) asume precisamente la peculiaridad del barrio marinero como único medio de superar el sentimiento de que la Barceloneta es algo aparte y de que su estudio es, hasta cierto punto, irrelevante cara a un esclarecimiento del conjunto urbano, afirmando que en una ciudad «el análisis de los elementos que la componen —barrios— no puede realizarse considerando éstos aisladamente, sino que su estudio ha de enmarcarse en la evolución del conjunto de la ciudad y en relación con la función que cada elemento urbano desempeña».

Sobre la base de un conocimiento profundo de la bibliografía, tanto de las obras localistas surgidas de la Barceloneta misma, como de los trabajos referidos a Barcelona en general, como de la prensa —que tan importante papel juega en el esclarecimiento de ciertos aspectos oscuros—, y sobre el telón de fondo de una formación geográfica e histórica, Tatjer elabora un trabajo de

análisis del barrio como parte integrante y sustancial de una Barcelona sobre la que nos promete un estudio más amplio. La obra, realizada dentro del plan de trabajo del Equipo Urbano del Departamento de Geografía de la Universidad de Barcelona, se divide en tres secciones: 1.ª, dedicada a la morfología urbana; 2.ª, a la población y a las funciones; 3.ª, estudio de dos actividades: la pesca y los trabajos portuarios. En cada una de las tres partes se aprecia la doble tentación del planteamiento sincrónico —estrictamente geográfico o sociológico— y del planteamiento diacrónico —histórico en definitiva—. Las opciones, variadas, puesto que en el estudio morfológico el factor histórico tiene mayor relieve que en el estudio de la población, no han sido fruto del azar ni de una curiosidad puramente erudita, en detrimento de la finalidad esencial, sino que han respondido a las exigencias planteadas al geógrafo por el objeto de investigación —sabido es que en el caso de las urbes europeas, el estudio del espacio se convierte in-

eludiblemente en trabajo de historiador, so pena de no llegar al centro del problema planteado—. Ante la exigencia fundamental de superar la impresión superficial de caos que ofrecen los territorios en donde se han acumulado acciones humanas a lo largo de siglos y convertir el espacio en objeto de ciencia, la disyuntiva espacio-tiempo se revela inexistente. Es aquí donde Mercedes Tatjer ha puesto a contribución su formación historiográfica para explicar a nivel concreto las relaciones sociedad-espacio, siguiendo las más diversas coyunturas históricas y mostrando a la Barceloneta sujeta primero a la influencia predominante de la burguesía comercial, transformada luego, en el siglo XIX, a impulsos de la revolución industrial y según las necesidades de la nueva burguesía industrial. El análisis de los efectos de estas acciones, implantación industrial, densificación y trituration del espacio habitable, nos lleva a un «estado geográfico» que se anuncia como especialmente efímero, dadas las perspectivas de «remodelación» —véase

(1) Mercedes Tatjer Mir: «La Barceloneta, del siglo XVIII al Plan de Ribera». Los Libros de la Frontera. Barcelona, 1973.