



ESTELA TUSQUETS EDITORES *Fontanella*
Lumen CUADERNOS PARA DIALOGO *laia*
BARRAL ANAGRAMA *Península*

Serie Negra

86. LA MUÑECA SANGRIENTA
Gaston Leroux 100,— Ptas.
88. JUEGO SUCIO
Manuel de Pedrolo 60,— *
91. EL MONASTERIO ENCANTADO
Robert Van Gulik 60,— *

Literatura

210. EL GATO Y EL RATON
Günther Grass 80,— Ptas.
221. LEOPOLDO ALAS: TEORIA Y CRITICA DE LA NOVELA
Sergio Beser 100,— *
233. DIDEROT SEGUN DIDEROT
Charly Guyot 60,— *
235. LA ESPAÑA NEGRA
J. Gutiérrez Solana 80,— *

Clásicos

241. EL NATURALISMO
Emile Zola 60,— Ptas.

Ciencias Humanas

229. ANALISIS INSTITUCIONAL Y PEDAGOGIA
Cinette Michaud 80,— Ptas.
231. TEOLOGIA ANTE SOCIEDAD HISTORICA
J. M.ª Díez Alegría 125,— *

Historia

244. ENSAYOS SOBRE EL SIGLO XX ESPAÑOL
J. A. Lacomba 125,— Ptas.

Ciencias Sociales

212. LUMPENBURGUESIA Y LUMPENDESARROLLO
André Gunder-Frank 80,— Ptas.

Arte

225. SIMBOLO, COMUNICACION Y CONSUMO
Gillo Dorfles 100,— Ptas.

Opinión e Informe

236. CONTAMOS CON LOS DEDOS
Oli 60,— Ptas.
239. HUMOR LIBRE
Ja 60,— *
240. IN, OUT, OFF... UP!
Pablo de la Higuera 80,— *

De venta en todas las librerías
DISTRIBUCIONES DE ENLACE
Baileñ, 18 - Barcelona-10

rrido casi treinta años desde la publicación, en 1943, de su novela anterior, *Las ratas*. Por tanto, la aparición de *La pérdida del reino* (1) puede calificarse, «a priori», de acontecimiento para las letras argentinas y, «a posteriori», de acontecimiento para la novelística en lengua castellana.

Debo decir, en primer lugar, que José Bianco no pretende deslumbrarnos con ningún artificio técnico o lingüístico, que tantas veces enmascara una profunda penuria imaginativa. Recurre, por el contrario, al ya conocido truco del manuscrito encontrado (aunque en esta ocasión dicho manuscrito es objeto de una posterior manipulación por parte del narrador), cuya transcripción efectúa de modo lineal, con una progresión dramática que se ajusta a la progresión cronológica de los acontecimientos narrados. Aparte de la sobria y certera mano que Bianco demuestra en los diálogos, que por lo demás no constituyen el grueso de la narración, ninguna otra característica espectacular se nos muestra a lo largo de la novela. Las descripciones de ambientes, de paisajes, las introspecciones psicológicas de los personajes, las referencias sociológicas, siempre implícitas y nunca explícitas, se ajustan al modelo clásico impuesto por la gran novela del siglo pasado. Para hallar la dimensión de esa «metáfora de la suprema dificultad de vivir», de que nos habla Enrique Pezzoni, es necesaria una profundización, por parte del lector en la anécdota, en busca de ese sentido último, y esencial, que toda obra literaria esconde, con mayor o menor fortuna, tras su estructura aparente.

En esa búsqueda a que Bianco nos invita contamos con una es-

pléndida ayuda: esas cincuenta páginas introductorias, previas a la transcripción del manuscrito confiado al narrador, donde el novelista hace tal despliegue de facultades, dentro de una asombrosa sencillez narrativa, que su aliento permanece, intacto, a lo largo de todas las restantes páginas del libro, siempre densas, justas y justificadas. Porque, en esas páginas iniciales, Bianco hace algo más que describir las circunstancias en que el supuesto manuscrito llega a sus manos: de hecho, nos sumerge sin remedio en la atmósfera absorbente, que nos retendrá, inermes, hasta la última palabra.

Poco tendría que importarnos la trivial historia de ese intelectual perteneciente a la burguesía media de Buenos Aires, que constituye el nudo argumental de la novela. Incluso su desvelamiento psicológico sigue pareciéndonos trivial, común. No se juega, en la narración, con ningún tipo de «suspense». En realidad, Bianco nos ha dado, en las páginas de introducción, los datos esenciales de la historia, nos ha presentado al personaje en su verdadera dimensión objetiva. Los imprecisos rasgos físicos del personaje central responden, por lo demás, a la imprecisión de su actividad en el mundo que con él compartimos. Por tanto, la sucesión de acontecimientos no busca una entidad dramática en su misma descripción, sino que, antes al contrario, persigue desviar al lector del verdadero argumento de la novela: la desproporción que siempre existe, en cualquier acto o pensamiento humano, entre la cantidad e intensidad de las fuerzas puestas en juego y la calidad del fruto obtenido. Un fruto representado, naturalmente, por el grado de comunicación que se persigue con el mundo, por el grado de participación que se obtiene de la vida.

Aparte de esto, La pér-

didá del reino resulta ser una crónica histórica de una clase social muy determinada: la ya referida burguesía media bonaerense (siempre aforando, como toda burguesía que se precie, los mejores tiempos del pasado), que va transformando, insensiblemente, su escala de valores, en la que la posición social viene dada por el dinero (único factor determinante en la consecución del éxito) y no ya por la cuna. Todo un nebuloso pasado de próceres, cuyas raíces europeas es lo único que siente como herencia esa nueva fauna de personajes decadentes, irresponsables, delicados y casi irreales, planea a lo largo de la narración. La actitud de Bianco frente a este mundo o, mejor dicho, la de su protagonista, apenas queda esbozada en media docena de líneas sobre la guerra civil española y la inmediata guerra mundial y vagas referencias al París ocupado por los alemanes. Pero ni aun ese esbozo era necesario: la propia incapacidad de los personajes para mantener frente a sus semejantes una conducta sincera, esa especie de filosofía que les hace ajenos, por superiores, a los acontecimientos cotidianos, resulta lo bastante explícita al respecto.

José Bianco mezcla, pues, de modo insensible y perfecto, los dos condicionamientos: el social o ambiental, producido por el «ahora» y el «aquí» en que se vive, y el propiamente existencial, inherente a la condición humana. Condicionamientos que llevan de manera lógica al «pesar de no ser lo que yo hubiera sido, la pérdida del reino que estaba para mí...», versos de Rubén Darío, bajo cuya advocación se abre el libro. Crónica de un fracaso, en definitiva, que nos ayuda a mantener la esperanza de redimir el propio o, por lo menos, de hacerlo fecundo. ■ MARTIN VILUMARA.

Nostalgia y dialéctica de los «comics»

Dos novedades bibliográficas (1) de estudio de los «comics» de intencionalidad radicalmente opuesta, toda vez que la nostalgia de la obra de Gasca se transforma en intento de análisis crítico en la colectiva de *Estudios de Información*, replantean la polémica acerca del uso, valor y función de los «comics», enfrentando dos posturas claramente definidas: la que añora los románticos tebeos de nuestra infancia —y para los que la historia, el análisis y la crítica no son sino datos necesarios para completar sus colecciones— y la de los que hacen del trabajo científico en torno a los tebeos un instrumento para desvelar su realidad y, por tanto, su contribución a la alienación y sus posibilidades de cara a la comunicación de sus consumidores.

Luis Gasca es autor de una extensa obra en torno al tema; el nombre de Gasca, pionero en el estudio de los «comics» en España, es inmediatamente citado en cuanto se habla de «comics», por lo que parece conveniente un análisis global de sus estudios antes de hablar de este «reentapado» de *Los «comics» en España*. Luis Gasca ha realizado una valiosa labor de investigación en torno al nacimiento y desarrollo de los «comics», lo que proporciona a sus obras un archivo documental básico importante, que, sin embargo, adolece del imprescindible rigor; la segunda parte de todo trabajo de investigación, la interpretación de los datos en función de las

(1) *Los «comics», en España*, Luis Gasca. Ed. Lumen, Barcelona, 1972. «Reentapado» de los restos editoriales de la edición de 1969.

Estudios de Información, número 19-20, monográfico: *Los «comics», varios autores*. 542 páginas. Editado desde este número por el Instituto de Opinión Pública. Madrid, 1972.

coordinadas socio-históricas-económicas en que se asienta, es lo que falla lamentablemente en la obra de Gasca. Sus libros se reducen, pues, a ficheros —de los que también serían discutibles su utilidad y validez— salpicados de anécdotas que intentan sustituir el análisis. Todo lo anterior lo prueba el hecho de que cuando Gasca ha renunciado a ese pseudoanálisis en favor de una estructuración orgánica de la información ha conseguido sus mejores obras: **Los «comics» en la pantalla** y la **Bibliografía mundial del «comics»**.

Los «comics» en España, que en su día pasó sin pena ni gloria a pesar del interés que, tras el libro de Moix, había por los tebeos, vuelve a salir a la luz aprovechando esta ajetreada época de premios internacionales, «comics» en fascículos encuadernables, revistas y congresos. «A priori», era un libro importante, ya que salvo el estudio de Antonio Martín —Apuntes para una historia del tebeo español», publicado en la **Revista de Educación**— no disponíamos de ninguna información acerca de los tebeos de este país, a mi juicio una pieza clave para la historia cultural de este siglo, como lo son los folletines para el XIX. En la presentación, Gasca habla de una «historia más anecdótica que exhaustiva», en la que el propio autor reconoce las limitaciones de su obra. El problema es, quizá, que una historia anecdótica no sirve para nada, sino para recrear los bellos momentos perdidos, función más que dudosa. Por otra parte, los numerosos errores documentales y las lagunas —entre las que son destacables las publicaciones de la Segunda República y las republicanas de la guerra civil— impide que siquiera esta obra pueda ser considerada aceptable a nivel divulgador. Creo que los tebeos españoles, su historia, hay que considerarlos en función de la

historia económica de España y las variaciones ideológicas de la sociedad; ver cómo la burguesía creó unos periódicos para la educación de sus hijos, que, gradualmente, se convirtieron en instrumentos de alienación de todas las clases dominadas; cómo los tebeos se convirtieron en importantes medios de comunicación con la guerra; cómo, en la posguerra sirvieron de opio pretelevisivo; cómo se intentó entroncarlos con su primitivo espíritu, en una desideologización paralela a la de los demás medios, y cómo, en fin, han sido los propios autores quienes, animados por una crítica antes inexistente, tratan en la actualidad de sacarlos del «ghetto» cultural en que han estado inmersos.

Estas han sido, precisamente, las consideraciones que han guiado la estructura del número monográfico de **Estudios de Información**, cuyo primitivo esquema era obra de parte del grupo **Bang!** En este esquema se han introducido añadiduras que, a pesar de su evidente carácter intrusivo, no afectan a la coherencia general de la obra. Este sería, por ejemplo, el caso de un Guillermo Díaz-Plaja hablando de **El Quijote** o de Alvarez Villar con un estudio dirigido por él en el Instituto de Opinión Pública en 1965 sobre el contenido de los tebeos; aunque, en este caso, el artículo del doctor Villar cobra importancia al saber que fue la base que dirigió la actuación de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, órgano censor de los tebeos españoles. Seis apartados —Historia, Estética y Semiología, Sociología, Industria, Documentación y Bibliografía— componen este volumen que, sin duda, es el intento más completo e importante de la bibliografía castellana sobre los «comics». El «comic», como arte y como industria, es analizado desde diversas perspectivas con una intención totalizadora, en

la que tan importante es el dato histórico de la aparición de un tebeo como la premisa económica que permite su aparición. El tebeo y la historieta españoles, como un caso concreto de la industria nacida en Estados Unidos, cuya historia, del «Yellow Kid» al «Fritz the Cat», influye en la producción europea, son el centro principal de las atenciones del número de **Estudios de Información**, pues su historia, su lenguaje y su industria son los más cercanos y los que han permitido españolizar el Sueño Americano en las páginas de los polémicos tebeos. ■
IGNACIO FONTES.

«Marinero en Roma»

Con la publicación de los tres primeros libros de Rafael Alberti en la colección «Clásicos Castalia» (1), nos parece re-

(1) «Marinero en tierra», «La amante» y «El alba del alhelí». Prefacio de Robert Manast. Castalia, 1972.

cuperar parte de un mundo poético tan cercano (y a veces tan distante) de todos nosotros. Un mundo contradictorio y cambiante, surgido de la «creciente melancolía de muchacho de mar anclado en tierra», que continuaría persiguiendo «la belleza idiomática como un loco» en una lucha lúcida entre pureza y revolución, en plena calle, para acabar terminando (hasta ahora, afortunadamente) cambiando todo, incluso su extraordinaria «arboleda perdida», por una Roma peligrosa para caminantes.

Moreno Villa defendió y consiguió, apoyado por Antonio Machado, el Premio Nacional de Literatura de 1924 para un libro presentado al concurso con el título de «Mar y tierra» (primera polaridad albertiana), que aparecería en 1925 con el nombre de «Marinero en tierra». Lorca había ya publicado el «Libro de poemas» en 1921, y Gerardo Diego, «Imagen», y Pedro Salinas, «Presagios» en 1922 y 1923, respectivamente. Después vendrían Altalaguirre, Cernuda, Aleixandre y Guillén. Así, de golpe, en

una tarde, como un totero más, Alberti ingresó en aquella genial cofradía poética, tomando su alternativa, para convertirse en un primer espada, puesto en el que todavía continúa. Porque acostumbrados a ver cómo la obra envejece antes que su autor y a ver cómo la vida acaba con los poetas, llevándoles a las Academias, el caso Rafael Alberti, a sus setenta años, celebrados fuera de España, sirviendo siempre poéticamente a la vida en sus cambiantes transformaciones, es casi irreplicable.

Acostumbrados desde siempre a que sus libros nos llegasen (si llegaban) de Argentina, la aparición de «Marinero en tierra» en España, no deja de ser significativa. Máxime si recordamos que, con unos meses de anterioridad, la Editorial Aguilar había publicado «Poesía (1924-1967)», antología parcial de toda su obra, y «Recuerdos de lo vivo lejano» en la colección barcelonesa «Ocnos».

Como después contaría Alberti, su vocación poética nació pronto, pero no sin sostener una dura lucha con su otra vocación: la de pintor.

Nacido junto al mar, poeta del mar anclado en tierra firme, el joven Alberti escribe «Marinero en tierra» herido por la nostalgia y encaminado por Gil Vicente. Se anuncia así su gusto por las formas populares, llenas de un hondo sentimiento optimista. Juan Ramón Jiménez adivinó en seguida todo el caudal lírico de Alberti y la crítica reconoció su valor de futuro gran poeta. El camino estaba, pues, trazado. «La amante», que apareció en 1926, incide y perfecciona las canciones del «Marinero en tierra».

Un viaje ideal del poeta y la amiga de éste desde Madrid hasta el mar Cantábrico y su regreso, sirve de pretexto para tejer un tratado de geografía poética. Los viejos pueblos castellanos, sus iglesias, su al-

jamiento del mar, vistos por un joven andaluz:

«Al pasar por el Ar
[lanza,
un navajazo de frío
le hirió la flor de la
[cara».

«El alba del alhelí», publicada por José María de Cossío en 1928, supone el primer cambio en la poesía de Alberti. La canción empieza a transformarse en poema, alargándose. Su entusiasmo por Góngora iba a hacer surgir nuevos temas y a sugerirle nuevas formas. El mismo poeta ha confesado que con sus tres primeros libros se cerraba la primera etapa poética de su vida, abriéndose a una aventura formal y política más tarde de incalculables logros. Sin embargo, estos primeros temas no desaparecen del todo en su obra posterior.

No podemos hablar aquí de todo lo que Alberti supone para la poesía española de este siglo. Alejado de España desde hace muchos años y sin excesivo contacto con su ambiente cultural, silenciado, cuando no mal comprendido y calumniado, en la persona de Alberti, como en tantas otras, parece ser cierto el hecho de que un país soporta a sus poetas a pesar suyo. Pero abiertos una vez más a la esperanza, esperemos que sus tres primeros libros nos sirvan para una revisión nacional de nuestra conducta frente al poeta. Sobre todo ahora, cuando, desde Roma, su voz y su palabra siguen cantando al hombre, reincorporándolo y reinventándolo en un mundo cada vez más hostil. Para que no vuelva a suceder que:

«De Punta del Este,
[al mar.
Y del mar, ¿a dónde
[iría
que me dejaran can-
[tar?
Nadie allí me deja-
[ría».

■ JOSE ESTEBAN.

Rafael Alberti.

