

Mantero, que no tiene la intención, como él declara en el prólogo, de ser una antología de poesía social, es un documento que recoge el clamor múltiple en lengua hispana contra las violaciones de los derechos humanos. En ella están incluidos Pemán, César Vallejo, Nicanor Parra, Dionisio Ridruejo, Antonio Machado, Neruda... No podemos decir que estos poetas, de caminos tan dispares, obedezcan a los mismos programas ideológicos o estéticos. Es más: Mantero ha tenido el acierto de incluir un poema tan inesperado en antologías como «El Piyayo», casi desconocido y muy humilde. El poema «Judezno», de Carlos M. Grunber —impresionante por su sequedad y fuerza—, es la voz de la raza judía. «Los dos abuelos», de Nicolás Guillén, presenta el problema del mestizo de modo parecido al de Langston Hughes en «Cross» (8). Observo que la temática latinoamericana es más amplia que la peninsular. De los nuestros, me quedo con los de siempre.

Sería interminable esta reseña si tratase de hacer un comentario sobre cada uno de los poetas y sus diferentes perspectivas sobre los puntos en que está estructurado el exhaustivo y riguroso trabajo de Mantero. Lo que no debe pasar inadvertido es su intencionalidad: el haber buscado en la poesía hispánica con-

(8) «My old man died in a fine big house, My man died in a shack, I wonder where I'm gonna die Being neither white nor black».

«Sombras que yo sólo veo, me escoltan mis dos abuelos».

Lanza de punta de hueso, tambor de cuero y maderera: mi abuelo negro, Gorguera en el cuello ancho, gris armadura guerrera: mi abuelo blanco».

El poema de Hughes está recogido por Bold. En ambos poetas se transparenta el fondo sociocultural, pero con las características diferencias históricas.

temporánea el sentimiento que une —la protesta ante la injusticia y, muchas veces, ante la misma injusticia heredada con la cultura y la lengua—, por encima de los factores que separan, y la vinculación de esta protesta colectiva a través del arte a la protesta a través de las instituciones y las leyes.

El hombre actual ha perdido la esperanza y la posibilidad de creer en algún ideal. Los que suelen llamarse adelantados de nuestro tiempo le hacen más esclavo y no más libre; la riqueza, así se puede llamar así a la posibilidad de tener deudas, le hace más pobre cada vez. Y sobre su cabeza no hay una claraboya por la que entre la luz. Al mismo tiempo se le dice que todo es perfecto, y trata de creerlo. Pero el poeta no debe dejarse arrebatar la misión de corazón y memoria de su patria y de su tiempo. Tiene la obligación de ver más allá y de hacer inmortales los tiempos de injusticia, para que ni una de ellas deje de ser juzgada. ■ JULIA UCEDA.

El invernadero

Con sus todavía no cumplidos dieciocho años, Félix Francisco Casanova (Santa Cruz de la Palma, 1956) refrendó su capacidad para la poesía con la obtención del último Premio Julio Tovar, que anualmente concede el grupo Nuestro Arte, de Santa Cruz de Tenerife. El invernadero (1), publicado en una pulcra y cuidada edición, es el libro de un poeta sorprendente. Un poeta al que sí habría que considerar como poscontemporáneo en la nómina habitual de nuestras letras; un poeta que ya había recorrido con mucha paciencia los «caminos, vericuetos y despeñaderos» imprescindibles hasta consumir esta primera entre-

(1) Félix Francisco Casanova, *El invernadero*. Ed. Nuestro Arte. Premio Julio Tovar 1973. Santa Cruz de Tenerife, 1974. 34 páginas.

ga, en la que, junto al premio y al trabajo que en ella, sin duda, se evidencia, se adivina capacidad para la posible continuidad inmediata, una vez superadas las inevitables limitaciones que el enfrentamiento con un lenguaje íntegramente poético va imponiendo a cada paso.

El invernadero nos propone, de entrada, esa consideración medular de la tradicional discusión en torno a la poesía: ¿Será el apartamiento de la sintaxis lineal, de lo narrativo anecdótico, el tributo que la poesía tenga que pagar para alcanzar su verdadera razón de ser? ¿Será el hermetismo el peligro más acuciante? Lo admirable, en el caso que comentamos, es que Félix Francisco Casanova se decide abiertamente por ese desprecio total hacia la anécdota inmediata, hacia la narrativa poética, e intenta manipular un lenguaje difícil, de indiscutible fuerza poética y de una capacidad sensorial sorprendente. Un lenguaje de muy compleja elaboración, pero que, sin embargo, se maneja con soltura y fluidez notables, y que, en ningún momento —y es una de las cosas que más llaman la atención— desborda o supera la capacidad del escritor. Hasta aquí podría parecer que El invernadero es un mero juego preciosista, una suerte de autosatisfacción verbalista, pero la verdad es que Félix Francisco Casanova no se aparta en ningún momento de la colectividad en que se debate, y su mordacidad crítica y su ingenua crueldad afloran aquí y allá con una intencionalidad muy marcada:

«Mirad los osarios blancos! Los bombros/ de la noche tienen un suave peso, el amor/de los esposos centenarios es de piedra y/de luz su caricia subterránea,/ ya el alba en cada párpado amante».

Esa primera persona que habla desde la soledad y el silencio, con una voz cercada, gélida, dentro de ese invernadero que es, para el

autor, «mi vida actual, lo que yo pienso de mi vida. Estoy en un invernadero. Las plantas son las personas. Yo las observo y escribo sobre ellas», es capaz de transformar esa realidad, metamorfosearla con el poder de la magia de la sugerencia, de una penetración a través del espejo, hasta descubrir un contorno esterilizado, una frialdad sensual de matices oníricos («el jardín es un infierno verde/quien allí caiga perecerá a manos de/belladonas»). No hay, pues, narcisismo alguno en esta postura, sino rigurosa investigación sobre la palabra poética. Y de ello da testimonio esa presencia del tiempo, esa zozobra por el paso del tiempo, dramáticamente solucionada a través del uso de un presente futuro, que se repite de forma constante como una salmodia de premonición.

Quizá habría que decir —para lectores exigentes— que el ritmo se rompe en ocasiones, cuando exigimos una más detenida valoración de los silencios, una tensión en las pausas, para lo cual, nuestro escritor debería intentar romper con la limitación gráfica y rítmica del verso como unidad de trabajo; quizá habría que apuntar la necesidad de un desarrollo más amplio y profundo de ciertas experiencias aquí sólo vislumbradas... Pero de todo ello tendríamos que hablar en la próxima entrega de este poeta de desenfado y precisión nada comunes. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

La antropología social de Juan Maestre

Considerar en buena parte la Antropología como «una perspectiva de un conjunto de disciplinas que ya no piensan que su objeto sea sólo el de interpretar la sociedad, sino también de transformarla», es la

conclusión final a que llega el profesor Juan Maestre Alfonso en su *Introducción a la Antropología Social*, publicada recientemente por Akal.

La praxis sucede a los logos, dice el autor, haciendo suyas las ideas de Roger Bastide, y buscando una Antropología operativa, comprometida y transformadora de la realidad, de la que ha dado muestras en más de un trabajo aparecido en TRIUNFO («Las fiestas de los pueblos», número 516; «Una romería y un alca», 526; «La España brava», 535; «Castellar de la Frontera», 546; «Los pastores», 560;...). Este sesgo de la Antropología tiene en nuestro país una fácil explicación. Junto a una evidente subida de nivel en el estudio de las ciencias sociales, se da un aumento de la situación de crisis social. La conciencia de la segunda ha llevado a no pocos universitarios por ese camino de la vocación sociológica, que Maestre también siguió en su día. Y como viático para ayuda de quienes aquí y ahora emprenden el mismo camino, ha compuesto nuestro compañero Maestre este manual, donde, con criterio fundamentalmente pedagógico, resume una serie de lecturas claves para el estudio de la Antropología. Resumen necesario en un país no rico en demasía en estudios de este tipo, porque —como señala el propio autor— hasta hace muy poco no han comenzado a editarse aquí muchos de los trabajos realizados por antropólogos anglosajones precisamente en España y sobre temas españoles.

Juan Maestre aplica ahora la experiencia de lector y autor de temas antropológicos, señalando libros teóricos y estudios concretos y aportando asimismo su experiencia docente de cuando profesaba Antropología Social en la Escuela de Sociología de la Universidad de Madrid, y en la prometedor y luego abortada Escuela Crítica de Ciencias Sociales, también de Madrid. ■

ARTE

Lo primero que sorprende —o que me sorprende a mí particularmente— cuando uno se enfrenta con la obra de Carlos Cruz Díez, es su capacidad de proyecto para lo que en manos de un artista español habría que considerar inexorablemente destinado a la utopía. Cruz Díez es venezolano. Y un venezolano, más que ningún otro artista americano, siempre puede proyectar con destino a su país y con la lejana esperanza de que se realice su proyecto. Muchas de las obras integradoras de su tentativa de artes aplicadas y totalizadas, se han realizado en muchas de las realizaciones arquitectónicas de Caracas... Y eso no ocurre sólo con Cruz Díez. Algo, una especie de fianza para el futuro, tenemos que otorgarle a países como éste. Pienso ahora con tristeza lo que nos ocurrió a nosotros, los habitantes de Madrid, con esa formidable escultura que pudimos tener y que no tuvimos, firmada por Chillida. Y todo porque —yo así lo pienso— una pobre coartada técnica les concedió a las autoridades competentes el subterfugio para no estar de acuerdo con su tiempo. Pues en cuanto a Carlos Cruz Díez...

Carlos Cruz Díez. Galería Aele. Madrid

Hay dos factores fundamentales que son determinantes en la conformación de la obra de Carlos Cruz Díez. El primero, el de su racionalidad formal; toda su obra está sometida al imperio de la geometría más o menos euclídea; el segundo, el de su dinamicidad: toda su obra plantea o sugiere

Zyx/sa

ULTIMAS NOVEDADES

**EL «AFFAIRE»
DE LAS AUTOPISTAS**

B. Díaz Nosty
200 pesetas

¿Un negocio de un BILLON de pesetas?

¿Qué hay detrás de este «servicio público»?

SEÑOR VOGT

Karl Marx
(Inédito hasta ahora en castellano)

(Traducción y presentación de Carlos Díaz)
300 pesetas

EL DOMINGO ROJO

(Con ilustraciones)
Máximo Gorky
50 pesetas

**LA LARGA MARCHA
DE LOS TRABAJADORES
DEL MAR**

J. Zamora y J. López Boza

**NO HAY
ESCUELA NEUTRAL**

Carlos Díaz

LOS SOVIETS EN RUSIA

O. Anweiler

POR Y CONTRA STIRNER

Carlos Díaz

SOLICITE INFORMACION A:

ZYX, S. A. DISTRIBUCIONES.
Lérida, 82. Teléfono 279 71 99.
MADRID-20



Distribuidor exclusivo de
ZERO, SOCIEDAD ANONIMA
Editorial.

la movilidad o la transformación por efecto de algún tipo de movimiento.

La racionalidad de la forma —el sometimiento a alguna suerte de geometría— yo creo que es lo que más enérgicamente lo caracteriza. Por eso, Cruz Díez se sitúa voluntariamente aparte de toda pretensión estética o de la belleza, pero, lo que es mucho más significativo, se sitúa absolutamente al margen de los dominios de «la expresión». En efecto, Carlos Cruz Díez no vive, no quiere vivir, en los dominios de la expresión, porque vive exclusivamente en los dominios de la dimensión. No nos quiere decir nada de su intimidad personal, porque, a cambio de ella, quiere analizar formalmente todos los fenómenos que quedan a extramuros de su propia persona.

Hasta aquí, todos son características genéricas de su cinetismo formal; falta calibrar lo que significa ese cinetismo en el aspecto personal. Por lo pronto, queda claro en su obra que él, lo que pretende no es levantar ningún tipo de monumento teórico sobre las cualidades y posibilidades de las diversas formas en el espacio. El, lo que pretende es manipular a las diversas formas en el espacio real y obtener de ellas diversos efectos reales. Reales digo: no teóricos. La prueba de que ello es así, es que el resultado final de su obra siempre es una acción, en primera instancia, cromática y, en segunda instancia, luminica. Y hasta tal punto es eso así, que casi podría decirse que Carlos Cruz Díez es un investigador de la luz a través de la forma. A través de la forma real. Adviértase que su pintura no quiere transigir nunca con cualquier tipo de apariencialismo o subterfugio de otra cosa distin-

ta a lo que es. El opera sobre un espacio bidimensional, la superficie de su lienzo, y nunca quiere transigir ni con una apariencia de corporeidad ni con una perspectiva lejana. Sus formas siempre son bidimensionales, y, ad-

de más, de desplazamiento molecular. El movimiento en Cruz Díez lo produce no el desplazamiento físico, sino la ley de compensaciones y descompensaciones de la forma... o el desplazamiento físico del espectador, en tanto que

ahora un renacimiento iberoamericano de imaginación creadora, que ha dado ya signos brillantes de su originalidad y que, cada vez con más fuerza, afirma la existencia de una realidad espiritual llamada a desempeñar un papel en la civilización planetaria de mañana. Se trata de una expresión humana nueva que, desde hace ya tiempo se manifestó en la poesía y en la novela, que se plasma ahora en las artes plásticas y a lo que nosotros, que en el mundo occidental estamos cerca por la geografía, la lengua y el espíritu, tenemos que prestar atención: esta expresión está fecundada por un gran aliento de energía vital y de fecunda libertad».

Broglia es uno de los más claros exponentes de esta afirmación de Jean Cassou. Y uno de los más jóvenes artistas plásticos del continente que nos ha dado ya a Wifredo Lam, a Matta, a Cárdenas, a Soto, a Le Parc... Nació en 1942 en Montevideo. Llegó hace años a España, ya con un nombre, y luego a Francia, donde inició una rápida carrera: exposiciones en París, en Bélgica, esculturas y murales monumentales en Saint Cloud, en Reims, etcétera.

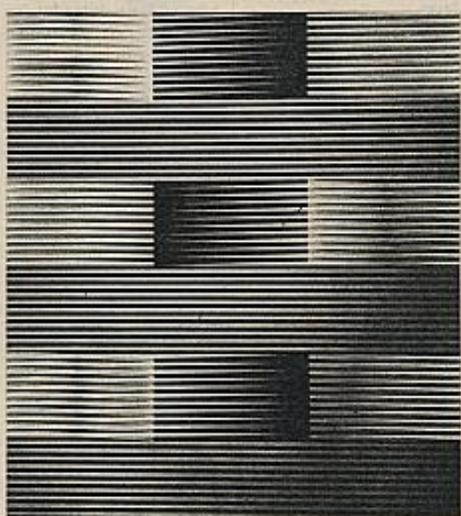
**Broglia,
en la galería
Ynguanzo**

Escribe Jean Cassou, refiriéndose a la «permanencia del arte hispánico fuera de España y en la misma España», que a ello «se aña de

más de no pretender representar ni simbolizar nada, tampoco pretenden sugerir ni una corporeidad física ni una perspectiva. Son lo que son, taxativamente, en el espacio real de dos dimensiones que ellas ocupan.

Por eso, por esa fidelidad a su verdadero «hábitat», es por lo que la pintura de Carlos Cruz Díez puede pasar tan fácilmente a ser proyecto de una obra mayor con intervención de la arquitectura.

La pintura de Cruz Díez, como toda pintura, está hecha de color. Pero, contrariamente a lo que ocurre con gran parte de la pintura, ese color no pretende ni definir otros colores de la naturaleza ni expresar estados de ánimo: pretende realizarse cromáticamente como tal. También sugiere ciertos movimientos. Pero adviértase que ésa no es una pintura que introduzca el movimiento en sí mismo, en una espe-



Cruz Díez: «Induction chromatique número 55», 1973.



Broglia: Bronce, 1974.