

LIBROS

«Agata ojo de gato», historia voluntariamente ficticia

Dos citas, elegidas para su novela por el propio Caballero Bonald, dan la clave crítica para la comprensión de *Agata ojo de gato* (1). Una: «Cuando el futuro es suprimido, el origen ocupa su lugar» (Carlos Fuentes). Dos: «... un lugar salvaje, tan sagrado y hechizado/como el que siempre frecuentaba bajo la menguante luna/una mujer gimien-do por su amante demonio» (Coleridge).

Los hermosos versos del poeta inglés nos hablan de cierta desesperación nocturna, y, sobre todo, del sujeto que va a presidir toda la novela, ese lugar «salvaje, sagrado, hechizado», donde también una mujer infinita gime por su amante —por sus amantes—, que, como el mismo demonio, pudieron ser legión. Se refiere, pues, el involuntario Coleridge, a los materiales de *Agata*..., mientras Carlos Fuentes nos habla de su intención aulor y novelística.

Efectivamente, *Agata ojo de gato* es la vuelta a unos orígenes sombríos y malditos, difícilmente identificables, trastocados en el relato mítico de la que parece una Babel primigenia. A través de la infinita negrura de este pasado en la marisma podrida y horrible, Caballero Bonald parece referirse a la precariedad e imposibilidad de nuestro propio futuro. Porque hay dos maneras básicas de encararse con un pasado lejano e inédito. Una, para hacer épica; esto es, para apropiarnos

(1) J. M. Caballero Bonald: *Agata ojo de gato*, Barral Ediciones. Barcelona, 1974.

aquel pasado, sacralizarlo y convertirlo en guía y esencia cultural. Otra, para maldecirlo y agotarlo, para alejar su posible permanencia, novelarlo propiamente, sacar sus restos de nuestra piel a manera de advertencia. De las dos maneras se mitifican los hechos, pero en la segunda, el mito no se presenta con ninguna intención de verdad. La novela se plantea como en sus orígenes, como en esa falsa épica de los libros de caballería, donde unos hechos posiblemente heroicos son inventados y transmitidos para ser el puro goce de una mentira. Y nadie, a no ser el loco Quijote, puede creerlos.

Este parece ser el verdadero sentido de *Agata*, el eje en que se ordenan sus materiales secretos y demoniacos; la razón de la repugnancia que el lector siente ante una historia con la que no encuentra ningún nexo de unión, ante cuya lectura se siente solitario y sin recursos de comprensión. Sólo al final, en esas páginas prescindibles, ambiguamente tituladas «Relación de citas», podemos encontrar los contextos de esta novela, las claves que nos la sitúan y acercan. Y allí sólo hay literatura. Más aún: sólo literatura rebelde, blasfema, desesperada y voluntariamente mentira. Con una predominancia sospechosa de esos textos nocturnos y «underground», que recogen la contracultura, desde el ocultismo y la mística hasta «Don Quijote», el barroco y determinados poetas románticos: la novela de Caballero Bonald no se nos da para ser creída, ni nombra realidades nuestras. La literatura es su único lazo con el mundo real.

Pero si la literatura entra en el texto mismo del libro, es seguramente para hacernos sensibles una serie de elementos que se van agolpando a lo largo del discurso. Que se manifiestan en la selección de la historia y los mitos, los personajes, el lenguaje mismo. *Agata*... nos cuenta la historia de una familia condenada a la desaparición, en



Caballero Bonald.

su paso fugaz por el mundo. Es la saga fantasmal de unos pobres hombres en lucha desigual e inconsciente contra una Naturaleza devoradora. Hominidos tristes, tragados por la tierra, demasiado parecidos al paisaje silencioso en que nacieron, apenas consiguen salir de la animalidad que les degrada a ellos y a su lucha, que nos les distancia e impide el encuentro afectivo. Una historia elemental, hecha de hombres primitivos y callados, a cuyas expensas se imponen dos fuerzas faulknerianas y magníficas: la tierra y la mujer, y el mito conjunto, la fuerza ciega que es la Naturaleza.

La tierra es aquí un paisaje bulleante de insectos y pájaros, de putrefacciones y renacimientos, donde los ciclos vitales se recuperan y encuentran en todos sus poros. La mujer, Manuela, la extraña Portadora-del-Talismán, es, en suma, la presencia que va viéndose a sí misma y a los otros pasar por el mundo, la única que comprende desde los límites inconscientes de la pesadilla la verdad de sí misma, de la vida y la Naturaleza. Es, lejana y oscuramente, la historia que se sueña y se conoce, que se sabe finita como toda su ralea. Y desde esa rara coincidencia del tiempo, desde la pesadilla de la autofagia, la pasiva con-

formidad con cuanto existe. De esta manera, en Manuela se mitificará la totalidad de la historia narrada (que es su historia) y la particular y temida visión del mundo que parece deducirse de ella: todo lo existente, desde su nacimiento, contiene en sí mismo los gérmenes de su destrucción. La Humanidad misma consigue así una identidad con el resto de lo natural, identidad mítica y antigua, profundamente rechazada, nihilista, barroca.

A partir de ahí, el discurso consigue una falsa circularidad, la de los ciclos que acaban, aunque, fuera de sí mismos, vuelvan a nacer. Efectivamente, el encuentro estructural entre el prólogo y la parte final del libro se nos hace ficticio en la precariedad del personaje recordador, ese Pedro que desaparece de la historia apenas adolescente, y con cuyo lenguaje no podemos identificar el que construye la novela. Asimismo, el tiempo es la única conciencia del texto, y los hechos (plagas míticas, profecías) no consiguen hacerlo recurrente. Lo único que permanece en esta novela, donde la vida y la muerte conviven, es el espacio, los lugares que la tierra devuelve a la escasa memoria de los personajes, y que el autor se encarga de remarcar. El autor, final-

mente, es el verdadero amo del libro. Un autor omnisciente, que nos va parcelando el relato y que, gracias a un lenguaje oscurísimo, disfruta a ojos vistas en esa creación descarada, lenta y parcial. Que, de manera ambigua, contribuye a que no nos creamos otra historia que la de la propia escritura. Que suplanta a su propia novela. Su lenguaje, válido por sí mismo, será una pantalla opaca, una barrera más entre el libro y el mundo. El barroco esta vez utiliza sus posibilidades plásticas para conseguir una extraña racionalidad, para impedir cualquier ligazón afectiva entre el lector y la historia narrada. Así, en el orden del discurso, la novela cumple también la ley universal que Caballero nos transmite: el texto se devora a sí mismo, comienza y acaba dentro de su propio ser. Lleva en su seno su propia muerte.

El pasado que se nombra se ve de nuevo repudiado y alejado, y la novela se nos muestra como lo único que es: fruto de lectura y evolución literaria, objeto cultural, imaginario, lingüístico. Mentira que escasamente se refiere a un mundo que no es nuestro. Pero nos pone sobre aviso de ciertas y terribles angustias, válidas para Manuela, para su tierra y la nuestra. «Nada nuevo hay bajo el sol», dijo Yahvé. Pero todo se acaba. ■ ROSA M. PEREDA.

La antología de Mantero

Cuando lo que se llamó poesía social ha dejado de estar de moda, Manuel Mantero, cate-drático de Literatura Española en los Estados Unidos, ha publicado un estudio, seguido de amplia antología, sobre *Los Derechos del Hombre en la poesía hispánica contemporánea* (1). Los poetas españoles, que, consigui-

(1) Manuel Mantero: *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea*. Gredos. Madrid, 1973.

do tal vez el objetivo que la poesía social se proponía (2), parecen avanzar jubilosamente hacia nuestro glorioso siglo XVIII y otros des-pistes, podrán pensar que Mantero llega tarde. En mi opinión, Mantero llega justamente a tiempo adonde los poetas sociales no llegaron jamás, sino en las contadas excepciones que todos reconocemos.

En su trabajo, Mantero ha seguido un camino opuesto al de José María Castellet (3) y al de Leopoldo de Luis (4), y, en algunos aspectos, se aproxima al de Alan Bold (5). Su originalidad respecto a los tres anteriores consiste en haber tomado una trayectoria equidistante de lo social (Castellet-Leopoldo de Luis) y de lo político (Bold) para aproximarse, desde una perspectiva esencial, al sentimiento de rebeldía ante la injusticia, expresado en poemas. Mantero ha ido en busca de la reacción pura, sin importarle, como indica en el prólogo, su ideología.

Los trabajos de Castellet y Leopoldo de Luis son conocidos de todos. El de Bold, aunque toma una línea al parecer política, no es en este sentido tan estricto como pudiera parecer. Para Bold, el socialismo tiene tantas definiciones como partidarios, y su fin único es la liberación del hombre. De acuerdo con la amplia exposición que del socialismo hace, podría concluirse que éste no se inclina necesariamente hacia el marxismo, aunque esté a medio camino entre él y el cristianismo de Cristo. Para que el lector se haga idea de lo que Bold entiende por socialismo, basta decir que la antología, que incluye poetas de todas las naciones del mundo —132 poemas en to-

(2) Véase el artículo de Martín Vilumara, *El callejón sin salida*. TRIUNFO, 8 de junio de 1974. Página 71.

(3) *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona, 1960.

(4) *Poesía social. Antología (1939-1964)*. Alfaguara, Madrid, 1965.

(5) *The Penguin Book of Socialist Verse*. G. B. 1970.

tal—, comienza con Heinrich Heine y concluye con un poema anónimo ruso, escrito en 1960, titulado «Jews don't plant...», pasando por Louis Aragon, W. H. Auden, Bertolt Brecht, Rubén Darío, Paul Eluard, Odysseus Elytis, Günter Grass, Ernesto «Che» Guevara, Miguel Hernández, Nazim Hikmet, Ho Chi Minh, Langston Hughes—del que incluye, entre otros, dos bellísimos poemas: «I, too, sing America» (6) y «The Negro speaks of rivers»—, Antonio Machado, Mao Tse-tung, Vladimir Mayakovsky, Pablo Neruda, Vidal de Nicolás, Nicanor Parra, Pier Paolo Pasolini, Arthur Rimbaud, Léopold Sédar Senghor, Dylan Thomas, César Vallejo... Vidal de Nicolás es el poeta español más joven entre los incluidos (nace en 1922), con un poema, «A Wish», que concluye: «Let nothing remain but love/as vast as all the oceans, pouring like cataract across the pupils/of our eyes, flooding the planets, filling the songs of poets everywhere». Como puede deducirse fácilmente, hay en el espíritu de esta antología universal un sentido estricto en cuanto a la protesta por la injusticia y un concepto muy amplio e inequívoco del socialismo.

Mantero aclara en el prólogo de su antología que si lo político se interfiere en poesía, hace temblar o enrojecer la calidad de lo escrito. Por esta y por otras razones, la poesía social española, si es que existió, estaba llamada a desaparecer. Y para mí, su desaparición se debe, además, no a que haya pasado de moda, sino a su erróneo planteamiento. Fue una poesía planteada, programada, codificada. Esto no es posible en poesía. El amor es una emoción, pero la reacción ante la injusticia también lo es. Debíó, al menos de haberlo sido. La mayor parte de la poesía social era géli-

da y estaba más cerca de la instancia que del poema. Además, cometieron el error de creer que al pueblo, para que entendiera, había que hablarle de cualquier modo. Por otra parte, se escribía casi siempre desde dentro del «establishment» —pero no para él—, y, por lo tanto, era una poesía muy comedida. Estos buenos modales le hicieron más daño que la censura —lo contrario hubiese sido deseable—. Y no es que trate de disminuir la responsabilidad de la censura en la decadencia de las letras españolas de los últimos años —aunque me-

dió ladrillo llegue más lejos que un ladrillo entero... ¿para qué sirve medio ladrillo?—. A este respecto quisiera citar unas palabras de Solzhenitsyn, experto en la materia: «Woe to that nation whose literature is cut short by the intrusion of force. This is not merely interference with freedom of the press but the sealing up of a nation's heart, the excision of its memory» (7). Y es que la injusticia, al no

(7) «Desgraciada la nación cuya literatura es empujada por la intrusión de la fuerza. Esto no es una simple interferencia en cuanto a la li-

poder sobrevivir su presente inmediato y sintiéndose culpable —la injusticia nunca es inocente—, no se deja reflejar en el arte porque no quiere ser juzgada por las generaciones futuras, a las que no puede confundir. En mi opinión, el fruto positivo de la poesía social fue que demostró su imposibilidad de ser.

Manuel Mantero ha recogido toda esta experiencia de su tiempo y ha basado su estudio en una palabra sorpren-

derosa: libertad de prensa, sino cerrar el corazón de una nación, destrozar su memoria». Time, February 25, 1974. Página 12.

dente cuando se trata de estos temas: derechos. La Declaración Universal, dada el 10 de diciembre de 1948, para vergüenza del mundo contemporáneo, los enumera uno por uno, aunque todos pueden resumirse en tres palabras: el hombre es libre (no lo es, claro está, pero éste es otro problema). Ha nacido libre y su libertad está en él: a nadie tiene que pedirle y nadie sino él mismo se la puede otorgar. Cualquier infracción de esta ley esencial, de la que derivan todas las otras, es un delito contra los seres humanos.

Un total de 183 poe-

mas han sido incluidos en la antología de Mantero. Todos ellos, en algún momento, se han sentido responsables y voz de su país, su grupo, su raza, y han escrito sobre la fraternidad o su ausencia, sobre las discriminaciones de raza, color y sexo; sobre la libertad —como vinculación a Dios, como verdad que la sociedad no permite, en contra de los procesos arbitrarios, sobre la falsa libertad del hombre moderno...—, sobre la familia, el trabajo, la propiedad —las manos, los campesinos, los mineros, el vago, el par-

EL NOVIAZGO Y EL MATRIMONIO EN LA BURGUESÍA ESPAÑOLA

Por encima de la impávida sociología contemporánea, Noviazgo y matrimonio en la burguesía española, de Alejandra Ferrándiz y Vicente Verdú (Ed. Cuadernos para el Diálogo), tiene una sutil penetración de lenguaje y estilo en su tema. La sociología que pretende ser científica nos deja muchas veces en la costra rígida de sus cifras y datos, y obliga al lector a suplir por sí mismo el análisis y la consideración. Alejandra Ferrándiz y Vicente Verdú no admiten sus consideraciones, no temen llevar su tema al terreno del ensayo; saben encontrar el lenguaje adecuado, a veces finamente irónico —como propio de quien escribe un poco desde fuera del tema, pero sabiéndose implicado en él—, siempre claramente explícito. Y documentado y esclarecedor.

El problema de la pareja es el de una contradicción. La pareja tiene vocación de célula aislada, de unidad y hasta de original. Cada pareja se cree protagonista de una aventura personal y extraordinaria que quiere vivir a su manera. La contradicción está en que al mismo tiempo tiene todo el peso de la sociedad que la rodea y la absorbe, que la impulsa hacia una finalidad determinada, la astute: le presta su historia, sus costumbres, sus maneras. Más aún en la pesada, rígida sociedad española, tan poco propicia siempre a permitir a los demás su intimidad y su singularidad. Todo el motor de la literatura eterna está alimentado por la fuente energética de la pareja, que quiere formarse y pervivir en condiciones que la sociedad no le permite. Pueden escaparse a veces clases marginadas por abajo o castas superiores que tienen los medios y la autoafirmación su-

ficientes como para defenderse —relativamente— de la presión de la sociedad. La gran zona media de los inmersos en el convencionalismo de la pareja es la de la burguesía. La burguesía sufre ahora una agresión continua en lo que se refiere a sus costumbres, pero se defiende bien. Así, a la lucha eterna de la pareja frente a lo convencional, se une la situación estrictamente actual de cambio, de mutación de valores.

Todo ello lo explican con minuciosidad y acierto los dos autores de esta obra. Sus citas, sus comparaciones, sus datos, nos recuerdan muchas veces que no se trata de un fenómeno solamente español —aunque tenga aquí muchas peculiaridades, y muy curiosas—, sino

también de todo el mundo occidental.

Se ve que el libro ha sido escrito a lo largo de bastante tiempo. No es una improvisación. Debemos agradecer a los autores que con tanta abundancia de fichas y datos no hayan querido enfriar el tema (más que en lo imprescindible, en la necesidad de distanciamiento antropológico que es el que da al libro su calidad de observación neutral) ni entregárnoslo desprovisto de estilo; también que no hayan tratado de ofrecer "soluciones" a los problemas que se plantean, sino simplemente ponerlos de relieve, sacarlos de puntos en esta piedra gris de la sociedad y que con este relieve, y que las mismas soluciones se desprendan de los hechos. ■ PABLO BERBEN.



(6) Grabado por Sidney Poitier en Poetry of the Black Man. Fondo musical a cargo de The Brooks Male Chorus.

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, si 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 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. ■



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