

y cruel ternura de Vallejo, de la desesperación de los «malditos», de la imaginación de los surrealistas, y, además, Ory. El suyo es un estilo que ha conseguido imprimir originalidad a una herencia diversa y resistente. Bajo la fronda de la originalidad de Ory, una fronda tan fresca, hay severas raíces de los metafísicos ingleses, de los «malditos» y surrealistas franceses, de los clásicos españoles. Yo definiría el estilo de Ory como la conversación intranquila y filial de una familia numerosa. La característica de su estilo es la reunión. Todo cuanto le ha conmovido en la vida, todo cuanto le ha sorprendido y todo cuanto le ha aterrado se encuentra aglutinado en su obra. Tal vez la originalidad duradera esté fundamentada en esa tentativa amorosa y desesperada de agrupar diversas formas de sentir, amar y sufrir, y una vez reunidos, dedicarles la vida por medio del trabajo. Una ojeada a un libro de Ory (2) y vemos que nada sacrifica. La labor de selección que lleva a cabo es un trabajo, pero no un rechazo. Considera y adapta la honda y polifórmica herencia cultural del mundo, pero no desprecia uno sólo de sus tentáculos. Leyendo a Ory uno decide que es más original un organismo completo que un organismo mutilado. Su estilo es, pues, muchos estilos valederos, familiares; la autenticidad con que los reúne es lo que lo convierte en repentino.

Pero quiero aludir a Ory también desde otro ángulo; me interesa decir que una vez se escapó de una casa de salud en donde sus amigos lo habían instalado. Que una noche, buscando un burdel, entró por equivocación a una casa en donde había una viuda con su marido de cuerpo presente, y él, Carlos, se quedó un rato a velar el cadáver. Alguien me ha dicho que incluso lloró sinceramente. Que otra noche, en París, se detuvo mirando a una joven muchacha negra que venía por el boulevard Saint Michel bailando con todo su cuerpo, incluidos los dientes, y dijo, con una convicción fastuosa: «Félix, es una diosa...», y que, mientras yo me lamentaba entre dientes de no saber francés, añadió: «O la hija de una diosa...» Que una vez, cuando era profesor en una universidad sudamericana, estuvo varios días cercado por la policía. Que una tarde, cuando su mujer nos dijo el precio de un magnetófono que poseían, Carlos exclamó: «Denise, ¿nosotros hemos tenido alguna vez tanto dinero?» Uno no sabe si Carlos es un hombre que ejerce la ingenuidad para hacerse querer, un ingenuo que deposita en el papel frases tremendas, un escritor que confía en la ingenuidad de los otros para sembrar en ella una semilla de poema irrimiblemente adulto, un niño de vuelta, un anciano con prórrogas,

(2) Dentro de las actividades editoriales existen numerosas injusticias. Una de ellas: la inmensa mayoría de la obra poética de Ory permanece inédita. Si algún editor me propone la preparación de una extensa selección de la obra de Ory, se la haré gratis.

un actor, un erudito disperso, un hombre que sufre como un perro o que ama como un reo de muerte:

*Pensando en todo lo que ocupa  
de dolor y de muerte mi vida  
y cómo la sombra me chupa  
la terrible cabeza herida*

*En la noche antigua y velada  
por el apuro de existir  
sé que ya no me queda nada  
sino una cosa: ir*

¿Adónde? ¿Adónde va? ¿Y de dónde viene? Sin duda, viene de muy lejos: del insomnio, el dolor, el miedo, la ternura, la enfermedad, el hambre, los libros, la convivencia, las noches en ciudades vacías. Y pienso que va también muy lejos: a la conciencia de sus lectores. Ustedes lo habrán corroborado ya en este mismo ejemplar de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, páginas 288 y siguientes.—FÉLIX GRANDE.

## LA REALIDAD EXPRESIVA DE LA ESCULTURA

La importancia y la simpatía intelectual del libro titulado *¿Qué es la escultura?* (1), del escritor argentino Osvaldo López Chuhurra, escrito en Madrid y publicado en Buenos Aires, no sólo se debe a la precisión de su naturaleza esquemática, sino a la claridad con que el tratadista plantea el hecho plástico y a la nitidez de la terminología utilizada por el mismo. Divulgar no siempre es aclarar en el pluscuafrendoso terreno de la crítica de arte, sobre todo cuando «historia» y «entendimiento» suelen confundirse, por aquellos que al informar del proceso de la escultura a través de los tiempos, creen comprender —y divulgar por consiguiente— en qué consisten las *formas creadas*, incorporadas en distintas épocas al *espacio real de la naturaleza*. Si Osvaldo López Chuhurra, como tantos críticos-historiadores, se hubiera limitado a ver materia y espacio expresándose en un «tiempo histórico» —Prehistoria, Egipto, Grecia, Roma, etc.—, el trabajo que comentamos quedaría reducido a su informativa y bien conceptuada segunda parte. En vista de que el escritor argentino, antes de cumplir con la correspondiente panorámica de la escultura, se ha preocupado de plantear en cinco capítulos

(1) OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA: *¿Qué es la escultura?* Colección Esquemas número 69. Editorial Columba. Buenos Aires.

teóricos, personales enfoques, las pretensiones de una introducción estéticamente comprometida se desarrollan y adquieren cuerpo a lo largo de este trabajo, de acuerdo en todo momento a un concepto de lo plástico legítimamente moderno.

López Chuhurra parte de entender la escultura como una cosa; una cosa que al hacerse materia formada da paso a lo que él define como *forma creada*, o lo que es lo mismo, como creación dependiente. Este enfrentamiento de la materia y el hombre creador se convierte en una realidad, en una forma inédita, consecuencia del sometimiento a la realización de una estructura plástica. «La nueva forma solicita un lugar en el espacio —nos dice—, lugar que roba al mismo espacio aéreo donde se muestra la totalidad de la naturaleza.» Sintiéndose, si pudiera añadirse, naturaleza hasta cierto punto. Porque naturaleza, como cita López Chuhurra, «es esencialmente algo que brota de sí mismo y en virtud de sí mismo». Algo que, además, en el terreno plástico, acusa una voluntad de forma. A lo espontáneo natural, añade la escultura con su nacimiento, una «naturaleza artificial». La materia, téngase en cuenta, es susceptible también de hacerse realidad, capaz en el momento creador de transformar su rico potencial, en una forma expresiva, en una realidad expresiva. Realidad que nunca debe convertirse de forma independiente en encadenada representación, y que al proclamar el *sentido* de una materia, tiene derecho a vivir en el espacio —cuando se cumplen las condiciones anotadas— como el hombre, como el animal, como los objetos y como los árboles.

Insiste López Chuhurra en la escultura como una realidad expresiva, y en este sentido no cae en el error de creer que la escultura tiene siempre la obligación de resolverse en una estatua. Aunque parezca pueril, todo estudio sobre la naturaleza de la escultura que no supere este escollo conceptual inadmisiblemente carece actualmente de sentido. Cuando la revolución expresiva de lo plástico ha llegado a límites quizá alarmantes, pero consecuencia siempre de una amplitud de criterio meritísima, todo tratadista que no parta de considerar la escultura como una realidad que necesita *manifestarse* en un espacio —por esta vía o por aquélla— pierde realmente el tiempo. Porque así como hay escultores —parafraseando al crítico que nos ocupa— que eligen trozos de materia con el fin de estructurar una forma inédita, y que no tienen que sentir otra preocupación que la del equilibrio entre los espacios contenido y continente, cada vez abundan más los que entienden el signo escultórico como un proceso que se manifiesta; como una entidad formalmente viva que se sitúa cuando su poderío se lo permite, en esa realidad con demasiada historia a la que llamamos espacio. Instalar algo concluso y convertirlo dentro de una atmósfera como en

un principio inmarcesible, puede ser quehacer de la estatuaria. Pero no es posible desentenderse de quienes a fuerza de considerar la interrelación de los espacios, injertan un principio en otro; desarrollan la vitalidad del signo expresivo, gracias a la creación de un espacio vivo y en cierta manera resonador de lo escultórico. Siendo éstos quienes obligan a los que quieren entender seriamente lo plástico, a un criterio conceptual suficientemente amplio, con el fin de comprender la escultura, que concluye simplemente en la estatuaria y aquella otra que probablemente no concluye en nada y se convierte en un planteo inquietante al dialogar con el espacio en convivencia con el cual se acredita expresivamente.

En ningún momento de su trabajo, López Chuhurra, prefiere esta clase a aquélla. Con Alain, cree que «la verdadera escultura no expresa nada más que la forma de un ser». Con Herbert Read acepta que también puedan llamárselo aquellos planteamientos que en su «momento sólo» —como escribió el crítico inglés un día— son arranque, principio, coloquio permanente con el espacio por los mismos creados. Así, después de estudiar lo escultórico, desde el punto de vista del movimiento y como algo que «se va haciendo» en un tiempo, llega a la conclusión de que el creador, en cuanto espíritu humano, vive en una permanente «relación con» algo. Permitiéndonos a los que seguimos su esfuerzo crítico, hermanar —siempre que sus resultados sean puros— los que nos buscan con esa conclusión a la que de antiguo llamamos «estatua», y los que nos requieren dialogando a altas tensiones con ese supremo interlocutor que para ciertas obras plásticas es el espacio, deseosos de cumplir su pretendido destino. Antes de indagar el ser de la escultura en las diferentes épocas históricas, nos lleva indirectamente al convencimiento de que lo mismo son las estatuas cuando se acreditan por una plenitud necesaria, que los signos o los símbolos cuando pretenden como su plena potenciación en virtud de un espacio creado por ellos y para ellos. Debiendo advertir que el estudio de López Chuhurra, que agarra en cualquier ocasión al toro por los cuernos, no plantea lo que nosotros como consecuencia del mismo deducimos. Aunque lo implique por la manera que mantiene sus puntos de vista, válidos —insistimos— para la estatua suficientemente plena y para el signo expresivo perennemente inquietante.

¿Qué es la estatua lograda en escultura, por encima de matizaciones un tanto desorientadoras? Cierta proposición superior en la que se apoya —y, por consiguiente, se descifra— el espacio dentro del cual se define. ¿Qué es el signo, qué es el símbolo, qué es muchas veces la sugerencia plástica, cuando actúa como razón principal en la interrelación de los espacios? Un desarrollo constante en el que constante-