

mente se desarrolla y se presienten las tensiones enigmáticas de un espacio determinado. La historia —dice López Chuhurra, resumiendo ciertos aspectos de su trabajo— vale en función de su proyección evidente. La escultura es historia del arte —y, por tanto, del hombre— en lo que tiene de acontecimiento «detenido» con capacidad de proyección. Al proyectarse —continúa— se hace más presente. Al entenderse lo escultórico —seguimos nosotros— como una realidad expresiva que unas veces palpita en el resumen estatuario y otras en la problemática de huecos y volúmenes dispuesta a colaborar en su definición con un espacio definido en cierta manera por la misma. Advirtamos que el tratadista —quizá para cumplir más honradamente su función divulgadora—, habla de la escultura como «acontecimiento detenido». Y advirtamos también que cuando se entiende la escultura como un *acontecimiento*, o lo que es lo mismo, como una síntesis formal que se impone a lo que acontece, importa poco si su naturaleza se «contiene» o si su naturaleza se nos brinda —después de hacerlo al espacio— como una ecuación a resolver con nuestra colaboración espectadora. Puesto que lo que interesa no es aprender a dominar los resultados plásticos tanto como a aprovechar lo que la escultura supone de referencia absoluta en lo figurativo o en lo abstracto.

Siguiendo la argumentación de López Chuhurra, se ve claro que escultórico sólo es aquello que se resuelve en monolitos más o menos calados, en realidades expresivas, donde libran su batalla continente y contenido, como quedó apuntado líneas arriba. Mientras se asiste en este estudio a toda una serie de planteos que conducen, como es natural, al esencial entendimiento de lo plástico, se va comprendiendo que lo mismo un friso griego que Carpeux, Miguel Angel que Bourdelle, Gargallo que Julio González, trataron de comprender la escultura como «lo que no cambia en la relación recíproca entre materia y espacio, manejado por un artista que a cada paso del tiempo se va confirmando en la verdad de su *ser expresivo*». Lo escultórico, insistamos, es un *acontecimiento*, no un hecho disecado, erigido ante nosotros como consecuencia de un laboreo material y personal suficientemente de acuerdo. La escultura figurativa o abstracta no es aquella que evoca en materia definitiva o inquieta por su síntesis escasamente aliada con las potencias espaciales, sino esa otra que en bronce, mármol o piedra acontece con la totalidad fecundante de los «principios», y —en el plano de la abstracción— se esclarece como los problemas, dialogando con espacios cómplices. A la disgregación natural, el legítimo escultor responde con el entronamiento de la *coherencia*. Un sistema de formas, distintas, como es lógico según las épocas, tiene que convertir la estructura primordial en plenitud con raíces absolutas, porque esculpir es

imponer por una vía u otra a lo fungible, a lo que muere, esa impresionante consecuencia de las formas que granan en superior y plástica maduración. Refiriéndonos a la escultura figurativa, nos parece siempre legítima aquella que convierte la referencia humana en *protagonista absoluta* del espacio. No teniendo que aclarar que en el plano de las esculturas de índole abstracta, sólo las que en vez de un ser que vive, puedan considerarse ideas vivísimas en desarrollo y, por consiguiente, de absoluta vigencia en un espacio determinado, son las que alcanzan suficiente categoría.

La palabra *categoría*, tan traída y llevada en esta clase de cuestiones, se merece más difícilmente que se pronuncia. López Chuhurra, teniendo ello en cuenta, no la explota en exceso a lo largo de su obra, para que los desorientados—pensamos—no se olviden que la categoría plástica es la *infinita vigencia* que una obra alcanza cuando se convierte en un acontecimiento y deja de ser una anécdota. Toda escultura figurativa, menos vigente que una criatura, merece artístico desprecio. Cualquier escultura que no sea una estatua, que no supere su condición de *tinglado*—sucedáneo muy explotado por desgracia aun en la plástica actual más exigente—, implicará toda la sensibilidad y capacidad de aventura que se quiera, pero no será una escultura de verdad, una categoría edificante, una verdad cuya pretensión en el fondo es nada menos que desmentir la soledad espacial. Los espacios precisamente, cuando se convierten en alrededor mudo de lo escultórico, denuncian la falsía de estas naturalezas artificiales. Una estructura que no sirve como plataforma y crédito de una plenitud ennoblecedora, por la vía de lo figurativo y de lo abstracto, se parece mucho menos a la escultura que a los escollos. Suele olvidarse, por otra parte, y del trabajo de López Chuhurra también se deduce, que no es lo mismo resonar algo importante, que encarnar plásticamente tal o cual idea que convierte a la estatua o al signo en la misma *importancia*. Quizá porque lo más difícil para un escultor sea conseguir que lo que ordena se convierta en *lo más importante* de todo lo que le rodea, por ese diálogo firme con el espacio, que no califica precisamente a lo mediocre.

Cuando López Chuhurra, teniendo en cuenta enfoques de Francastel, según los cuales la creación artística responde a sistemas formales que son propios y específicos de una época, llega a la conclusión de que la escultura *marca* el tiempo de la vida, le exige a la misma su temple más extraordinario. En estos momentos que la utilización de materiales distintos de los clásicos, convierte en escultores a muchos *esclavos* de esos nuevos materiales, tenemos que reconocer que solamente marcan nuestra época aquellas obras que convierten tales materias, no se olvide, en naturalezas expresivas a las que nada plásticamente puede

renunciar. El escultor en trance de utilizar hierro por mármol, acredita un legítimo derecho. Todo aquel que en vez de bronce, se valga del cemento, pongamos por caso, no tiene por qué echar en cara la falta de nobleza de su obra, a la poca nobleza del cemento en sí. Lo expresivo, que es lo que convierte en naturaleza a la materia utilizada por el artista, no se logra en mayor o menor grado por la nobleza de la misma. Sino cuando —y ésta es la averiguación de los mejores escultores modernos— la nobleza de la materia utilizada no condiciona hipócrita, enmascaradamente, los resultados plásticos. Y cuando estos resultados, como consecuencia de sus tensiones, de su vigor, de su categoría, de su importancia modélica pudiera escribirse, imponen sus leyes a quienes tanto las necesitamos en esta o en aquella materia.

«Marca» un tiempo, por consiguiente, la escultura que logra hacerse oír por sus coetáneos, a fuerza de vibración, de vincularles a estratos superiores, por las recónditas proposiciones que figurativa o abstractamente la animan. «Marca» un tiempo el acontecimiento plástico que en el intrincado y difícil juego de las «presencias» se convierte en una presencia absoluta, como resultado de esa carga que en el pararrayos de la escultura se refugia, convertida en savia perenne de su mundo expresivo y formal. En realidad, el papel de lo escultórico es crear en un tiempo y para siempre esas raíces de lo absoluto —representado por el espacio— a las que llamamos esculturas. Que así como eternizan para los humanos, sentidos y valores fuera de lo contingente, *justifican* con un orden suficientemente de acuerdo con la función a que se les destina, esa inmensa dimensión de la que la escultura, como todas las raíces, suele ser cifra y desciframiento; presencia, suma y canto normativo.—ENRIQUE AZCOAGA.

ALGUNOS RECURSOS RÍTMICOS DE «HIJOS DE LA IRA»

Se ha señalado repetidas veces la importancia global de *Hijos de la ira* (1944) en el desarrollo posterior de la lírica española de posguerra y concretamente —entre otros, por Carlos Bousoño y José María Castellet— lo que este libro significó como rompimiento de unos moldes estróficos y rítmicos fijos (llamémoslos «clásicos») que la revista *Garcilaso*, como ninguna otra por esos años, representaba y defendía. Nuestra intención es precisar algunos de los recursos rítmicos más usados en ese libro, contentándonos con que estas notas —que de ninguna

manera quieren ser completas y definitivas—ayuden a cualquier estudio de este importante aspecto de la obra poética de Dámaso Alonso.

Nos parece fundamental que, de antemano, concretemos, sirviéndonos de la *Métrica española*, de Tomás Navarro Tomás, los conceptos: «verso semilibre» y «verso libre». Para Tomás Navarro Tomás, el verso semilibre «en el fondo se trata del simple grupo rítmico-semántico elevado a la calidad de verso por la insistencia en determinadas medidas, por la rima voluntaria y frecuente y por la relativa regularidad de sus apoyos rítmicos», mientras que el segundo concepto se delimita porque «actúa de manera más suelta que éste—el metro ordinario—en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus períodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta» y, al mismo tiempo, porque «en la libertad de su ondulación, la línea de apoyos psico-semánticos en que el ritmo se funda llega en ocasiones a desvanecerse en giros vagos, hasta que la reaparición de aquella unidad vuelve a hacer sentir el oscurecido compás».

De acuerdo con estas precisiones, creemos necesario señalar que en ningún caso puede considerarse ni uno solo de los poemas incluidos por Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* como escritos en versos semilibres, ya que, aunque el mantenimiento de una determinada medida—en su caso, el heptasílabo y el endecasílabo—se produce en casi todos los poemas del libro, en ningún caso hemos podido reseñar cualquier tipo de rima, ya asonante, ya consonante, repetida a lo largo de un poema con insistencia, que, como hemos visto, es una nota necesaria para—según Navarro Tomás—considerar un poema como escrito en verso semilibre. Esto es, por tanto, lo primero a resaltar. Los veinticinco poemas que constituyen la segunda edición (1) de *Hijos de la ira* están escritos en su totalidad en verso libre.

Pasemos a estudiar ya los recursos rítmicos más notables.

Mantenimiento fundamental del heptasílabo y el endecasílabo.—Este es el más notable, claro y repetido de *Hijos de la ira*. Casi todos los poemas del libro tienen estos dos metros ordinarios como apoyo rítmico continuado. Uno de ellos, el titulado «Raíces del odio» (2), está escrito en su totalidad en estos dos metros en continua mezcla, aunque en tal caso, con intención claramente significativa, Dámaso Alonso juegue con el rompimiento de uno de ellos—en este caso un endecasílabo—, en dos metros distintos, haciendo que el lector, obligado desde un principio a mantener en su lectura, de alguna manera, un ritmo impuesto

(1) Espasa-Calpe. «Colección Austral». 1946. La primera edición es de 1944. *Revista de Occidente*.

(2) Para este trabajo hemos usado solamente la segunda edición, la de 1946.