

ría a humanizar la sexualidad y a derribar el muro neurótico de la simple lujuria.

En las dificultades de nuestra moderna transición sexual (en la que no conocemos ni la mejor vida familiar ni tampoco una actitud recta respecto a las experiencias extramaritales y premaritales, ni siquiera aun un criterio capaz de determinar qué tipo de conducta física puede considerarse "normal"), ciertamente podemos aprovechar la viva fantasía de estos temas en las artes líricas y dramáticas. Y, en no menor escala, cualquier cambio de dirección de lo permisible —así como cualquier aprobación práctica— elementos que integran las expresiones sexuales con otras actividades vitales comunes y corrientes, deben disminuir la necesidad de relacionar al sexo con castigos y degradaciones. Al aumentar la posibilidad de satisfacción en situaciones reales, se vuelve innecesaria la lucha pornográfica de experiencias violentas y apocalípticas.

Es el mío un argumento simple: consiste en adoptar una política respecto a la obscenidad; pero esta política deberá ser

de un grado elevado y apoyarse en sólidos principios que, basados en una observación realista, tomen en cuenta las tendencias de nuestras costumbres, facilitando así una estructuración moral y cultural —única capaz de resolver los problemas de la pornografía de baja estofa. Y también en esto se obtendrían admirables ventajas culturales. Mientras que los actuales esfuerzos de la policía, administradores y tribunales de menor alzada sigan fracasando, se seguirá creando el mismo mal contra el que se combate. Ciertamente que muchos de mis lectores sinceros han de considerar que el remedio que sugiero resulta peor que la enfermedad y preferirían permanecer en su estado de máxima confusión. Pero no estoy seguro de que se pueda seguir así por mucho tiempo.

—Tomado de *Commentary*, Nueva York, marzo, 1961.

(Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz)

¹ Detallaré el daño.—De acuerdo con los sexólogos, los peligros de este acto provienen

de: a) la ejecución inhibida; b) sentido de culpa y vergüenza del acto y c) culpabilidad respecto a las imágenes que se utilizan. Nuestra política estatal ataca obviamente a las dos primeras condiciones, pero además es responsable en alto grado de las imágenes que inducen al sentido de culpa, por asociar la lujuria con el castigo y la degradación, originando así pensamientos sado-masoquistas.

² Más simplemente debemos tener presente la observación de William Sloane de Rutgers citada por James Kilpatrick: "No me impresiona la cantidad de leyes represivas existentes en este país. Por ejemplo, las leyes contra el tráfico de narcóticos están respaldando a una numerosa clase criminal y llevan a una corrupción en larga escala de nuestra juventud. Las leyes contra apuestas ilícitas están apoyando a una numerosa clase criminal y son causa directa de la corrupción policiaca. Ninguna ley evitará el tráfico clandestino de la pornografía." Pero sí la harán producir utilidades astronómicas. Cuando J. Edgar Hoover nos favorece con sus periódicas filípicas sobre la proporción atterradoramente creciente del crimen, sobre el inmoderado tráfico de pornografía, robo de autos, etc., y pide más dientes para las leyes, amén de más dinero para reforzarlas, comprueba, sin duda alguna, más de lo que quisiera: Puesto que sus métodos hasta ahora no han producido resultados favorables, existe la posibilidad de que sean, tal vez, erróneos.

ARTES PLÁSTICAS

Carta de Nueva York:

MIRÓ Y CALDER

Por Juan GARCÍA PONCE

THE PERLS GALLERIES han organizado una de las más hermosas exposiciones de la temporada reuniendo en sus salas trece cuadros de Joan Miró y trece "móviles" de Alexander Calder. Aunque los primeros meses del año han resultado pródigos en exposiciones importantes —entre ellas habría que mencionar las de los españoles Tapies y Saura, la de Henry Michaux, las grandes retrospectivas de Max Ernst y Mark Rothko organizadas por el Museo de Arte Moderno y la selección de las colecciones Arensberg y Gallatin de Filadelfia expuestas en el Museo Guggenheim— ésta puede considerarse sin lugar a dudas la más bella. Miró y Calder transmiten una sensación de paz y armonía a cuya seducción es imposible escapar.

Naturalmente, "juzgar" el valor de las obras resultaría por completo innecesario; el nombre de los creadores es suficiente para sugerir su calidad. Además, cuando se alcanza el punto del que parten Miró y Calder, la característica principal del arte es que en él no cabe la equivocación porque los autores no interpretan sino *crean realidad*. En el terreno de la libertad no se siguen reglas, se inventan, y cada obra se rige a sí misma. ¿Quién puede determinar cuando un árbol ha seguido la dirección y la forma necesaria para serlo? Sólo hay que anotar, para acentuar el valor de la actual exposición, que las veintiséis muestras incluidas tienen la fuerza de los mejores trabajos de sus creadores. Los cuadros de Miró están fechados entre 1924 y 1956, así que abarcan el período más rico de sus obras de caballete, antes de que el artista dedicara la mayor parte de su tiempo a la creación de los grandes murales de Cin-

cinatti, Harvard y la UNESCO, la ilustración del libro de poemas de Paul Eluard *A Toute Epreuve*, y las cerámicas realizadas en colaboración con Artigas. Los móviles de Calder abarcan diez años de trabajo (1951-1960) y representan, por tanto, su obra más reciente.

En su libro dedicado a Miró, James Thrall Soby, sin sospechar esta exposición, señala que uno de los cuadros de éste, *Retrato IV*, le recuerda los móviles de Calder por "su estructura girante". Ahora, al mirar juntas este grupo de obras, lo primero que nos llama la atención es la maravillosa manera en que parecen sostenerse y completarse mutuamente. En las dos, efectivamente, hay una continua sensación de movimiento, un movimiento cósmico —real en Calder, sugerido en Miró—, que envuelve a las formas, las saca de su ámbito y las coloca en el espacio absoluto, en la realidad como suma, como totalidad. Por supuesto, esto no quiere decir que Miró necesite de Calder o Calder de Miró, sino que sus obras *se llevan* en un sentido profundo, que está más allá de las posibles similitudes formales. Indudablemente, éstas existen también. Hay una cierta semejanza en el sentido de la composición, en el aprovechamiento del espacio, en el valor de signos que las formas incluidas en ella alcanzan dentro de la composición como totalidad; pero la verdadera relación entre los dos, la que provoca el paralelismo, se encuentra en su actitud ante el arte, en el *estado* (de gracia, podríamos decir) en que se acercan a él.

Sin separar las obras de uno y otro, la primera impresión que provoca el conjunto es la de una absoluta y sorprenden-

te inocencia. En él todo es candor, magia sin truco ni prestidigitación, juego limpio y descubierto. No existe *lucha* por apresar la realidad y sin embargo la exposición está llena de realidad. No es posible tanta facilidad, tanto desprendimiento, tal vez, tampoco, tanta alegría. El impacto es casi irritante e inmediatamente intentamos defendernos. Pero es imposible; las obras nos envuelven y no podemos salirnos de ellas.

Facilidad, desprendimiento, alegría. Los tres adjetivos nos remiten a un cuarto que en cierta forma los resume y envuelve: serenidad. Prolongando un poco más el viaje regresamos a través de él al primer punto: la inocencia. Tal vez sea posible explicar el secreto de las obras de Calder y Miró al juego de estas dos palabras: la serenidad de la inocencia, la inocencia de la serenidad. Hay otros elementos, qué duda cabe. En otros términos, habría que citar el valor que el hallazgo, con todas sus implicaciones de fe en la inspiración y respeto por la autenticidad, tiene en la obra de los dos. Miró ha declarado que en una época sus cuadros nacían "en un estado de alucinación, provocado por uno u otro *shock*, objetivo o subjetivo, del cual soy enteramente irresponsable" y unos años después, que lo que lo llevaba a la obra era la calidad del material con el que estaba trabajando, "de la misma manera que las cuarteaduras en una pared le sugerían formas a Leonardo". Y en cuanto a Calder ¿cómo no hablar del hallazgo cuando de éste depende el valor de sus móviles, que pueden cambiar de forma con un ligero soplo? Habría que hablar también de la capacidad para transformar los objetos en signos. Las obras de Calder son antes que nada un intento de liberar en el espacio por medio del movimiento a una serie de signos o formas que se equilibran entre sí; y Miró ha dicho: "Para mí la forma no es nunca algo abstracto, es siempre el signo de algo: un hombre, un pájaro o cualquier otra cosa." Por último, tendríamos que mencionar el sentido del humor, don de los niños y de casi todos los verdaderos poetas, que en Miró y Calder se transforma en frescura. Pero creo que todos estos elementos son parte

y producto también de la serenidad e inocencia de que hablaba antes.

Con esto, sin embargo, no lo hemos dicho todo. La serenidad y la inocencia tienen un sentido en el arte que es necesario aclarar. La inocencia del artista difiere fundamentalmente de la de los niños, por ejemplo, en un punto muy importante: no es una inocencia natural, gratuita, sino adquirida, o mejor dicho, *recuperada*. Durante el camino recorrido para apresar la realidad todo artista pasa por un proceso que forzosamente lo contamina. Ve el mundo y trata de abarcarlo desde afuera, valiéndose de los recursos propios de su arte. Pasado el período de aprendizaje, cuando ya es dueño de sus medios de expresión los utiliza de una manera maliciosa y se vale de su maestría para crear efectos que produzcan la *sensación* de realidad. Entonces, el artista y la realidad son contrarios. Aquel está parado frente a ésta y lucha con ella. Las obras son el producto de la lucha. Sin embargo, a partir de este punto, pue-

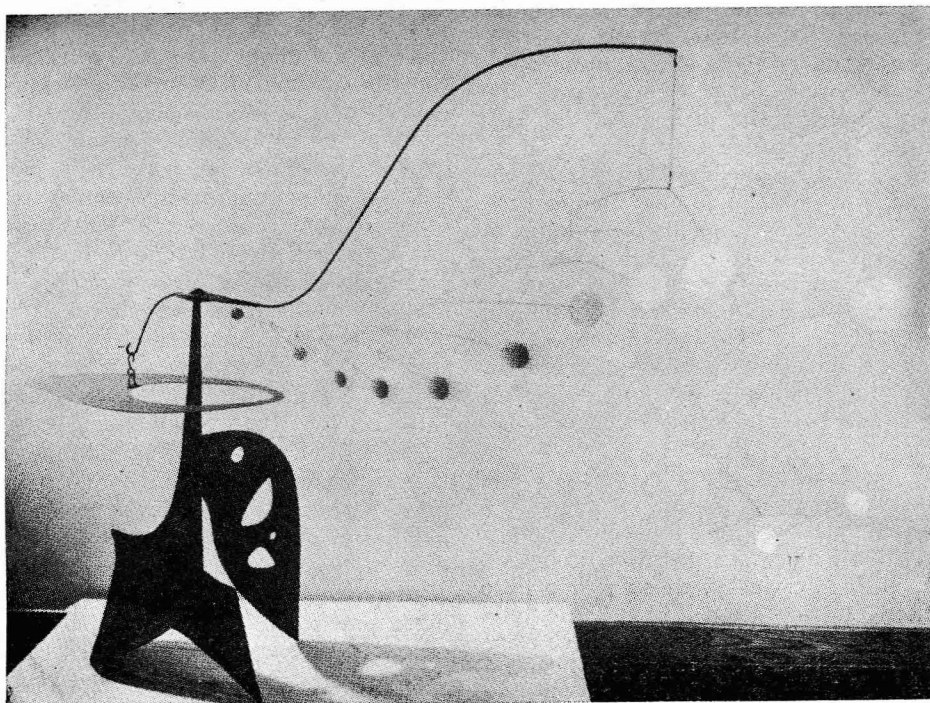
de darse todavía un paso más adelante. Como resultado de esa lucha, el artista puede llegar a comprender la realidad y unirse con ella. Deja de estar enfrente y se convierte en parte, ya no lucha sino que se somete y se incorpora a la unidad original. Ahora se realiza un proceso a la inversa, se olvidan las reglas y los trucos, se desaprende, y de una manera natural, desde adentro de la realidad, del mundo, obedeciendo simplemente el instinto de creación, se crean nuevas obras, puras e independientes. La serenidad es el resultado de la absoluta gratuidad de las obras. Estos son bellas porque son producto del orden, han germinado naturalmente, sometiéndose al ritmo natural de las cosas.

Este indudablemente es un camino místico y dota al arte de un carácter casi esencialmente religioso; pero ¿quién nos impide suponer que después de todo el arte es tan solo una etapa en el "camino de perfección" sea cual sea el final de ese camino? Miró ha declarado que para

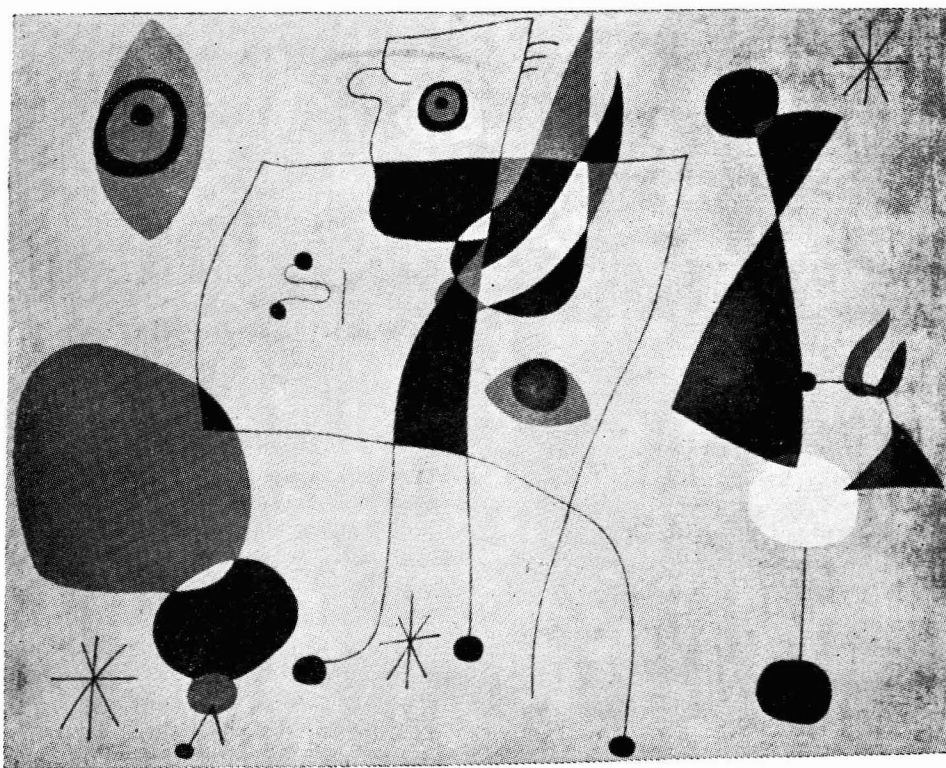
él "Cada grano de polvo posee un maravilloso espíritu. Pero para entender esto es necesario redescubrir el sentido religioso y mágico de las cosas." Estas palabras revelan una posición metafísica, una búsqueda de las esencias, que tan sólo difiere de la de los místicos en que su meta es "ir más allá de la forma para alcanzar la poesía." Este propósito es el que nos revelan sus obras, desde los primeros paisajes y naturalezas muertas primitivistas cuya *credulidad* hizo que varios críticos lo compararan con Rousseau hasta sus últimas obras en las que nos devuelve, como quería, la sensación de "la música, la noche y las estrellas" y en las que su unión con la realidad es tan completa que como a dicho Breton "las imágenes de los pájaros viven en él como en un árbol".

En el mismo sentido, los móviles de Calder se incorporan a la realidad casi como objetos vivientes. Su naturaleza misma los dota de una peculiar independencia. Construidos por el artista como meros objetos dueños de una capacidad propia de movimiento que les permite elegir su forma, son un espléndido ejemplo de la libertad del creador, y tienen una maravillosa pureza. Espejos de la realidad, realidad en sí mismos, son antes que nada recipientes sobre los que podemos ejercer nuestra capacidad para proporcionarnos a nosotros mismos placer estético. Calder, creador ejemplar, se limita a hacerlos posibles construyéndolos y apartándose de ellos, podríamos decir concediéndoles "libre albedrío".

Escritas estas líneas, imagino inmediatamente una posible objeción. En el mundo del "arte comprometido", de la "toma de posición" y la "protesta" ¿cuál es el objeto del arte de Miró y Calder tan aparentemente inútil, que se niega a juzgar y comentar la realidad y sólo la crea? El primer impulso es decir que simplemente no tiene objeto y que su mérito principal es precisamente su "inutilidad". Pero entonces ¿son Calder, Miró y todos los demás artistas cuyos propósitos son similares y cuyas obras revelan una actitud semejante, unos "escapistas"? Habría que empezar aclarando de qué están tratando de escapar. Si la respuesta es que de la sociedad y los compromisos de partido, me atrevería a decir que sí; pero agregando que esto no los transforma en escapistas en un sentido peyorativo. La abstención es una forma de protesta y en este caso, escapar es levantar el vuelo. Al negarse a formar parte de la sociedad, el artista niega sus valores, pero ofrece otros a cambio. Sus obras nos hablan del valor de la libertad, la verdadera libertad, interior e individual, que es el resultado de comprender nuestro lugar y posición en el mundo y aceptarlo. El único compromiso posible para el arte es con la belleza y cuando la realidad se abre ésta se encuentra en todas partes. "Cuando estoy escribiendo para mí mismo, con el único objeto del placer del momento —dice Keats— quizás la naturaleza siga su curso en mí." Este es el sentido del arte: liberar las fuerzas de la vida y dejarlas actuar a través de nosotros para dar lugar a una nueva forma de realidad, en la que las formas, convertidas en signos, crean de una nueva manera el objeto que representan. Con sus obras, Miró y Calder nos abren las puertas de la percepción.



Un movimiento cósmico real.—Calder.



Un movimiento cósmico sugerido.—Miró.