

El individuo, el género y las pililas al viento

For Christmas, I mostly always got colored picture – or storybooks, which I liked, and chicken for dinner. I disliked turkey and still do, but I’ll eat it if I can’t get anything else

Henry Darger, *History of my life*, 1968-1972

Resumen del estado de la cuestión

El portero (lo que hoy llamamos “agente administrativo”) de hospital Henry Darger (Chicago, 1892-1973) recibe este año, -a título póstumo como no podría ser de otro modo-, un reconocimiento artístico europeo con la muestra ofrecida por el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (MAM) con motivo de la donación de 45 obras suyas por parte de Kiyoko Lerner, viuda del profesor y diseñador Nathan Lerner, -propietario además del último apartamento de Darger y descubridor de su obra-, después de que lo recibiera dos años antes en Nueva York en función también de una donación similar al MoMA, si bien en el continente americano Darger ya fue descubierto con anterioridad en otoño de 1977 gracias a una importante antológica celebrada en Hyde Park Art Center de Chicago impulsada por el mismo Nathan Lerner, aunque su consolidación vino justo después de la muerte de este último con la donación de toda la habitación de Darger, -comprendiendo el conjunto heteróclito de objetos, muebles, *scrapbooks*, material de

dibujo, recortes, etc.-, al recién creado Intuit Center of Chicago, lo que aseguró su conservación y permitió poco más tarde, en 2001, celebrar la definitiva apertura de un centro de estudios dedicado en exclusiva a él en el American Folk Art Museum de Nueva York, mientras se celebraban importantes muestras de su obra, tanto en el país como en el extranjero.



Critica historiográfica y materialista a la psicología

Sin embargo, no se debe pasar por alto que esta acogida de la obra del excéntrico de Illinois en dos centros representativos del arte contemporáneo y actual como son el MoMA de Nueva York y el MAM de París, supone la transfiguración en Arte institucionalizado de un fenómeno por lo poco bastante más amplio que este restringido vado, pues tampoco debemos olvidar que sus ilustraciones mantienen complicadas relaciones con su obra escrita, igualmente ocultada con recelo hasta el final de su vida, siendo que se trata -aunque sean escasas- de algunas de las obras más extensas de la historia, la primera de ellas, *-The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* (iniciada en 1912 y finalizada en los años treinta)-, de nada más y nada menos que 15.143 páginas. Tal y como coinciden los autores que lo han tratado, Darger nunca se preocupó por las cuestiones estéticas y, a pesar de las dificultades que encontramos a la hora de identificar las ilustraciones con los pasajes de los

argumentos narrados, jamás podremos escindir su producción gráfica de su literatura, ya que ambas conforman un mundo de mitos propios capaces, -por qué no-, de dar sentido incluso a nuestras dudas.

De hecho, en su obra prima el contenido (de ahí el triunfo definitivo de la figuración), sin que con ello afirmemos que Darger haya roto la unidad forma-contenido cuyo carácter compacto la hace capaz a su vez de ser ampliada en todos sus extremos. Es evidente que su producción no es hermética. La cultura popular contemporánea, el cómic, las sagas, las novelas infantiles y por entregas que todo lo disuelve en la incertidumbre entre la creatividad y la ideología, le han servido de modelo. De sus ilustraciones ha extraído Darger las imágenes necesarias mediante el calco con el fin de confeccionar sus figuras y paisajes. Es él quien es hermético y no su producción, y no nos referimos de este modo a su persona en tanto que artista, sino a una voluntad que ha dado origen a una obra cuya continuidad –cronológica, histórica, narrativa, formal, identidades cruzadas constantemente, personajes, etc.-, resulta por su dispersión más que cuestionable. Quizás venga ofrecida por su propia vida. Al fin y al cabo la enorme extensión de sus cinco libros, -sobre todo el primero de ellos citado poco más arriba junto con *Further Adventures of the Vivian Girls in Chicago* escrito entre 1939 y 1943-, hace que las historias que nos cuentan se confundan con la propia experiencia vital de Darger, ahí precisamente donde la dimensión ética adquiere un protagonismo irreprochable, lo que también es visible en sus narraciones biográficas (*Book of Weather Reports on Temperatures* correspondiente a los años comprendidos entre 1957 y 1967, *Diary e History of My Life*, estos dos últimos redactados entre 1968 y 1972), donde la experiencia vital pronto da paso a la ficción sin que logremos localizar con exactitud una barrera que separe estos dos ámbitos. Hace tiempo que el libro absoluto, que la obra total, ya no es no sólo imposible como en la época de Mallarmé, sino incluso inconcebible.

Como en todos los fenómenos destacables, tanto sus cuentos como su vida son el resultado de un encuentro de contrarios, en su caso de manera tremendamente radical: ciencia y literatura, continuidad y simultaneidad, el anacronismo, la fe y la razón, dulzura y espanto, piel y vísceras, libertad y esclavitud, libertad y dogma... hasta alcanzar la unión alquímica de los dos géneros: lo que más ha chocado de las ilustraciones de *The Story of the Vivian Girls...*, son los genitales masculinos con los que ha dotado a las niñas protagonistas, lo que ha disparado una vez más un sinfín de teorías psicoanalíticas o, por lo pronto, de naturaleza psicológica (la de la homosexualidad, la pedofilia por parte de Robert Hughes, el sadismo sexual de Holland Cotter, etc.) que, lejos de disipar el valor de su aportación (y no hablo de cantidad ni de calidad, sino de cualidad), ya sea escrito o calcado y coloreado, vienen una vez más a condenar los mecanismos de estructuración de nuestro interior.

Por todo ello, antes que preguntarnos por la calidad artística de estas ilustraciones, cuestión de respuestas objetivas imposibles dada la naturaleza arbitraria y abstracta de la institución "Arte" en los términos establecidos por Mario Perniola en *La alienación artística* en 1977, debemos rastrear el proceso creativo a través de las imágenes presentadas y sus apariencias, ya no como una unidad entre forma y contenido pero sí como un cruce constante entre la ficción y la realidad de quien las ha concebido. La propia historia que le ocupó el grueso de su vida, la de las "vivian girls", acontece en un planeta que "tiene nuestra tierra por luna". De esta manera no nos chocará tanto concebir la creatividad en términos culturales e incluso arquetípicos, como el encuentro entre la masculinidad del acto y la feminidad del material preexistente, tal y como ocurre con la *Fountain* de Duchamp o urinario femenino invertido de tal modo que la orina masculina salpica sobre su procedencia, así como el conjunto de sus *ready-mades*, si bien en este autor la unión de contrarios es un encuentro posterior a la intervención artística, mientras

que en Darger, bien diferente a este último aunque se hayan mantenido ambos en los márgenes del arte, -cada uno a su manera-, el encuentro no sólo es armónico a pesar de lo que nos sorprenda en el cuerpo desnudo de las niñas, sino que además pertenece al ámbito de la inocencia. Se trata de genitales pálidos aún sin oscurecer por la pubertad. Todavía no están cubiertos por el bello, no guardan connotación sexual alguna. Por ello entendemos que tal inocencia se localiza más bien en un a priori, lo que concuerda con la Historia misma, dado que estas niñas que conforman la infancia de la nación cristiana *Calveriana* ocupada por *Glandelina*, van a ser secuestradas por los adultos esclavistas de esta última nación atea y en guerra constante contra el reino cristiano de *Abbieannia*.

Darger y la Historia del Arte

Pero antes de continuar con la historia de *Vivians Girls*, me gustaría detenerme en las diferencias entre Darger y Duchamp, así como con otros protagonistas de la vanguardia histórica que desarrollaron todo un proyecto de investigación abierto a lo largo de toda su vida, -como Kurt Schwitters y su *merz*, o el *proun* de El Lissitzky a modo de ensayo de unas nuevas matemáticas materialistas-, apartándose de la noción del arte como una realidad aislada para recuperar la creatividad y sus valores de uso. La unión de forma y contenido acontece en ellos negando el mensaje separado y acogiendo sólo aquel que emana de la forma. Se trata de una concepción creativa que imperó en el conjunto de la vanguardia histórica, desde el dadaísmo hasta el constructivismo y el productivismo de la Bauhaus, mientras que en el caso de Darger ocurre todo lo contrario, es decir, la forma deriva de unos contenidos obsesivos que en ocasiones conciernen al propio proceder: la adopción de unas imágenes preexistentes que él colecciona día a día. Quizás por ello se aleje todavía más del Arte, porque ni tan siquiera es consciente de mantener relación alguna con

él. Lo que importa a Darger es la historia, aquella que maquinada por él mismo no sólo le pertenece sino que constituye la suya propia, confundándose constantemente con la realidad a través de engranajes que siempre le cautivaron, como son la geografía o más concretamente las condiciones meteorológicas y climáticas extremas. Éstas son detalladas exhaustivamente tanto en su autobiografía como en sus historias ficticias e ilustraciones, cuyas nubes, las cuales a veces adquieren la figura y los perfiles de los personajes, - preferentemente de las niñas-, son calcados y así extraídos de cómics con el fin de mantener la exactitud necesaria, ya que, aunque conformada con fragmentos de la realidad, esta nueva unidad donde se ubica el reino de *Abbieannia* pasa a primer término, al planeta del que depende el satélite que habitamos. Es así que gracias a que Darger permanece siempre y de manera “inconsciente” al margen del Arte, logra una unidad que nos cautiva, como la naturalidad con la que presenta el hermafroditismo de los protagonistas. No está lejos del espíritu antiartístico de la vanguardia histórica, tanto de su poética como de su funcionalismo. Su propio descubridor Nathan Lerner fue uno de los primeros alumnos de la Nueva Bauhaus de Chicago, condición que no le impidió, -sino todo lo contrario-, apreciar su legado como un bien que debía ser preservado para las generaciones futuras, aunque sin duda pertenezca al ámbito del mito más que al de la racionalidad de la Bauhaus. ¿Acaso no fueron los espiritualistas Klee y Kandinsky dos de los primeros alumnos de esta institución formativa profesional en materia de artes plásticas, antes que Moholy-Nagy o Josef Albers?

En este sentido y aunque a través del calco practique una “pintura de precisión” próxima a la de Duchamp o a los métodos automáticos ejercitados por los dadaístas Man Ray, Picabia, Jean Arp o Max Ernst entre otros, la forma emana del contenido tal y como estudiaron y valoraron las manifestaciones primitivas los pintores expresionistas de CoBRA, porque la obra de Darger, a pesar de sus procedimientos automáticos o

pseudoautomáticos como el collage o el calco mismo, se aproxima más a esa otra Bauhaus Imaginista impulsada en 1956 por los italianos Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Enrico Baj y Sergio Dangelo (estos dos últimos procedentes del Movimiento Nuclear), junto con el danés Asger Jorn y su hermano Jorgen Nash entre otros relacionados con el movimiento imaginista CoBRA y el incipiente situacionismo, contrario al aparente racionalismo de la Bauhaus de Ulm fundada por Max Bill y autoconsiderada heredera de la primera Bauhaus alemana de Gropius. En verdad fue el surrealismo el que comenzó a trabajar desde los contenidos, movimiento éste despreocupado siempre por cualquier cuestión formal y ansioso por descubrir los misterios de la subconsciencia. De hecho, la primera exposición de Darger, -“The Realms and the Unreal. The work of Henry Darger”-, se celebró en 1977 -como ya hemos apuntado- en el Hyde Park Art Center de Chicago, el cual, fundado en 1939 para exponer la obra de artistas locales, estuvo desde los años sesenta relacionado estrechamente con el revolucionario surrealismo de la ciudad (muy próximo a la federación sindical internacional IWW) representado en parte (además del grupo oficial liderado por Franklin y Penelope Rosemont) por la plástica de los antiguos estudiantes del School of Art Institute of Chicago, como los *imagists* de la ciudad (Roger Brown, Ed Paschke, Christina Ramberg, Barbara Rossi, Rihard Wetzel, Ray Yoshida...), los *Monster Roster* (Nancy Spero, Cosmo Campoli, George Cohen, Leon Golub...) y los *Hairy Who* (Arthur Green, Gladys Nilsson, Jim Nutt, Suellen Rocca, Karl Wirsum...), caracterizados todos por su interés por el arte bruto (en principio del “hombre del común” en palabras de Jean Dubuffet) y el empleo de cómics y otras manifestaciones de masas, tal y como procedió en solitario Henry Darger al margen de todas las manifestaciones artísticas que aquí venimos citando. No tengamos miedo a la hora de entroncar a este tipo de artistas presentados como “outsiders” en la historia del arte más reciente. A pesar de todo, sus grandes guardianes -historiadores, comisarios, museos, galeristas, etc.- lo hacen constantemente por negación para mantener el interés por unos

nuevos “pocos elegidos”.

Un doble contexto cultural

Tanto para Darger como para los surrealistas y los grupos afines de Chicago, se trata de un empleo de los modelos e imágenes de los medios de masas muy diferentes al pop art tal y como los propios *imagists* han sostenido. Tanto ellos como Darger se sirven de estos pedazos de cultura masificada como una realidad exterior en la que indagar, al margen de cualquier preocupación temática o institucional. De este modo recatamos el ambiente donde la obra de Darger fue descubierta, aquel donde reinaba una sed por la investigación capaz de devolver el mito a la razón tal y como reclamaba el joven Hegel en 1797 en su *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*. No obstante –y esto debe tenerse siempre en cuenta-, en este primer descubrimiento ya están implícitos los gérmenes de las dos vertientes de recuperación, las cuales se presentan no sólo contradictorias sino dialécticas además, según algunos argumentos recurrentes, deviniendo así complementarias por coincidir precisamente en multitud de valores. La consideración como artista es clara, su aislamiento del resto de la sociedad, su exclusividad en el comportamiento, en la apreciación de la realidad y en su apropiación en nuevas historias y composiciones. Todo ello asegura la distancia y la exclusividad del arte, algo que podría contradecir la otra vertiente presente en el ambiente que rodeaba en la década de 1970 los círculos próximos al Hyde Art Park Center de Chicago, -el arte bruto-, que no hacía muchos años, en 1972 concretamente, conoció la formulación de su versión anglosajona bajo el concepto de arte “outsider” de Roger Cardinal, en lo que participó con su reconocimiento institucional, la primera apertura por parte de Nathan Lerner del apartamento de Darger a los posibles interesados en 1973 tras su muerte. No hay que olvidar que antes del reconocimiento de Darger como artista, fue considerado un

representante del arte bruto u outsider, primeramente en Estados Unidos y luego en Europa bastante antes de su acogimiento en el MAM de París, concretamente en 1996 por la Institución más importante en esta materia: la Colección de Arte Bruto de Lausanne fundada por Jean Dubuffet en 1976, por lo que pronto podremos deducir cómo el arte bruto, en tanto que manifestación artística propia de la posguerra de finales de los años cuarenta -es decir, en un momento crucial de recuperación del Arte tras la tormenta de las vanguardias históricas-, iniciada una vez más no a partir de la práctica artística sino del coleccionismo, sirvió de asimilación de fenómenos culturales bien presentes pero que en un principio vienen a cuestionar los límites del cofre artístico y museístico.

Dialéctica abstracta y dialéctica fenomenológica del arte bruto y del arte outsider

Si bien la consideración de las manifestaciones plásticas del hombre del común que deviene artista al margen del arte, puede resultar contradictoria, en el momento en que se localizan en los sanatorios y manicomios la exclusividad se recupera, terreno éste que ha ido ganado una ventaja significativa frente al arte de los niños por ejemplo, sobre todo en el momento de crear las primeras colecciones de este tipo de arte "liberado", mientras que el llamado arte primitivo carecía de la innovación del "arte de locos y marginados", dado que sus valores formales ya fueron rescatados por una primera generación de artistas *nabis* y simbolistas, seguidas por el cubismo y las vanguardias históricas en una constante confusión o entrecruzamiento con manifestaciones artísticas de la Antigüedad como el arte sumerio, el arte íbero, el egipcio o, sin ir más lejos, el periodo arcaico griego y, aún más, aquel anterior tremendamente primitivo, localizado en lo que se entendía como "años heroicos", cuando los conflictos se solucionaban en un combate entre "héroes" antes del

desencadenamiento de los acontecimientos propiamente históricos. Y es que la Historia y la Prehistoria no vienen separadas por un telón de acero. El devenir se acelera y se agudiza con la toma de conciencia, tal y como ocurre a nivel individual con la espacialización del tiempo como diría Bergson. El tiempo establece por diferencia una inocencia, ora prehistórica ora infantil (el arte *naïf* sirve de precedente, surgido a partir del famoso ensayo del crítico y coleccionista alemán Wilhelm Uhde, -primer marido de Sonia Delaunay-, a partir de la calificación que atribuían a la pintura de Henri Rousseau Alfred Jarry, Apollinaire, Picasso, etc., y que tomó forma cuando Udhe descubrió en 1912 las pinturas de Séraphine Louis), de la misma manera que cuando definimos un arte “no institucionalizado” reforzamos de inmediato el concepto de institución artística así como su capacidad de reificación. Ya no se trataba tanto del “hombre del común” de Jean Dubuffet en el momento en que el líder surrealista André Breton le apoyó en el proyecto junto con otros diletantes como el íntimo de Duchamp Henri-Pierre Roché, el abogado y bibliófilo Edmond Bomsel –copropietario además de las ediciones Sagitario dirigidas por Philippe Soupault-, Jean Paulhan -quien había dirigido durante años *La Nouvelle Revue Française* (también asesoró a Dubuffet otro próximo a esta revista: Raymond Queneau)-, el galerista y marchante de arte próximo a los surrealistas Charles Ratton, y el formulador del “un arte otro” Michel Tapié. De hecho, fue el crítico de arte suizo Paul Budry quien dio a conocer a Dubuffet los círculos médicos de su país durante aquellos años de la fundación de la Compañía del Arte Bruto, por lo que pronto se relacionó su proyecto con la colección de arte psicopatológico iniciada en 1922 por el psiquiatra Hans Prinzhorn, cuyos estudios inspiró tanto a artistas como Paul Klee o Max Ernst, como a la exposición de “arte degenerado” organizada por los nazis en 1937 en Munich y en la que incluyeron dicha colección con el fin de ridiculizar aún más el arte moderno (no conocían por entonces el enorme beneficio que le rendirían, sobre todo a marchantes y coleccionistas próximos como nuestro conocido el

Barón Thyssen Bornemisza). Claro está que en este ambiente de excesivo cosmopolitismo y doble moral burguesa, el arte del “hombre del común” pronto se identificó y se estigmatizó en la locura, en los presidiarios y en demás sacos sin fondo donde se han lanzado, escindidos, desde la sexualidad femenina hasta el azar, en suma todo aquello que no entra dentro de los estancos de un lenguaje tremendamente ideologizado a lo largo de la historia y especialmente en los últimos ciento cincuenta años (recordemos *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault), teniendo en cuenta aún más que la colección del médico alemán Prinzhorn compartió con el psicoanálisis de Freud (el mismo que denigró la sexología clitoridiana como infantil) un mismo precedente: Jean-Martin Charcot, en su caso no tanto por sus investigaciones sobre la histeria femenina, sino por sus experiencias con arte psicoterapéutico en el Hospital de la Salpêtrière de París hacia 1875. El trabajo anónimo de las “artes primitivas”, extraño al culto del artista, resultó al final más incómodo que la psique de los enajenados, más propicia para crear nuevos artistas “degenerados”, lo que resulta excesivamente perverso cuando se trata del arte de los niños cuyas personalidades se encuentran en pleno proceso de construcción. El arte bruto sólo pudo desarrollarse tras la segunda mitad del siglo XX, época de enorme reacción contra las ideas socialistas, en un clima generalizado de “vuelta al orden” y de renunciadas a los proyectos de aquellas vanguardias históricas –ahora tachadas de utópicas–, más inclinadas por el anonimato de la creación para poder equipararla y fusionarla de nuevo con la producción, ambas escindidas en la modernidad capitalista y liberal (el emprendedor y las masas trabajadoras). Al fin y al cabo, tal y como advierten Ernst Kris y Otto Kurz en su obra conjunta *La leyenda del artista*, la formación de un genio se nutre de su propia biografía, lo que permite considerar su creación como una extensión de sí. Se trata de la sustitución de las relaciones entre representación y representado en la obra artística, por aquellas que latén entre el artista y su propia y endogámica producción.

La forja mitológica del loco individuo excéntrico, fue agudizándose en el ámbito institucional artístico con otros términos y propuestas como son el “arte outsider” de Cardinal como respuesta al constante paralelismo entre París y Nueva York, aunque en este caso se trate más bien de Chicago, -precisamente-, al haber organizado la ciudad la exposición colectiva en 1979 bajo el término “Outsider art in Chicago” (Henri Darger, Lee Godie y Joseph Yoakum fundamentalmente, además de piezas procedentes de las colecciones de los *imagists*, quienes no dudaron en exponer las suyas propias), gracias a la cual el concepto adquirió el cuerpo necesario para establecerse, al tiempo que el propio Cardinal organizaba en Londres junto con Victor Musgrave y la Hayward Gallery, la exposición “Outsiders : An Art without Precedent or Tradition”. De hecho no lo hizo de una manera inequívoca, sino según la dialéctica de la institucionalización en la que se basaba, en lo que participaron otras propuestas y formulaciones intermedias, como el “arte singular” de Michel Ragon y la “Neuve Invention” del director de la Colección de Art bruto de Lausanne Michel Thévoz, ambos para acoger aquellos artistas que no se encuentran ni en un ámbito ni en otro, como por ejemplo el rumano Zoltan Kémény por su materismo o los franceses Robert Tatin (muy apreciado por los surrealistas) y Gaston Chaissac, descubierto este último por Jean Paulhan, Raymond Queneau y el propio Dubuffet. De hecho, tal y como afirman los expertos, el término “arte outsider” permite hoy en día paradójicamente, una mayor apertura que el “estrecho” concepto europeo de arte bruto con el que Dubuffet se refirió con motivo de la primera exposición de “art brut” en la galería Drouin de París en 1949, a aquel producido por personas libres de cultura artística, lo que según él era visible en el poco valor que otorgan al mimetismo y a la gran variedad de medios abordados: “temas, medios materiales elegidos y empleados, métodos de transposición [por ejemplo y *avant-la-lettre*, el calco de Darger y sus ampliaciones fotográficas], ritmos, maneras de escritura, etc.” Sobre todo la primera de estas dos características (si bien ambas

comprometían al arte de vanguardia desarrollado en la primera mitad del siglo XX; de hecho fueron sus artífices los primeros en prestar atención a las artes primitivas, al de los niños y a la psicoterapia plástica) centraba las apreciaciones estéticas en la forma. Por ello y aunque el concepto en un principio fue propuesto como una traducción directa del arte bruto dubuffiano tal y como aclara el historiador Colin Rhodes por ejemplo, el concepto de “arte outsider” acabó por ser más amplio gracias a la aplicación que recibió por parte de críticos e historiadores posteriores, sobre todo a la hora de adaptarse a las circunstancias norteamericanas que necesitaban de una consideración de las manifestaciones populares afroamericanas, tan importantes como el jazz en el ámbito musical sin ir más lejos. Es decir, el calificativo “outsider” ampliaba la capacidad de absorción del arte bruto. No obstante, cuando nos referimos a una mayor amplitud lo hacemos en términos abstractos, dado que “arte outsider” no se limita tanto a la forma o las circunstancias biográficas de los creadores, sino que desde un principio se propuso desde su relación con el arte institucionalizado, el cual se había regenerado respecto a las manifestaciones del siglo XX y en función de la museística y de la historiografía, en Estados Unidos antes que en París gracias especialmente a los esfuerzos del MoMA y de sus directores, desde su fundador Alfred Barr Jr. hasta William C. Seitz, quien organizó en 1961 la importante exposición *Art of Assemblage* en este centro con la asistencia teórica de Jean Dubuffet precisamente. La mayor amplitud del término “outsider” se debe entonces a una respuesta institucional más clara, en un momento posterior en el que el concepto de arte institucionalizado se encontraba mucho más evolucionado. Este proceso deviene más evidente aún gracias al porqué la obra de Darger no fue incluida en la primera exposición de arte outsider de 1979 en Londres cuando se entendía por este concepto todavía una traducción literal del arte bruto de Dubuffet, mientras que hoy en día es considerado como uno de sus principales exponentes. El propio Musgrave consideró en la introducción al catálogo poco

propicio incluirlo en esta muestra por la naturaleza cultural de sus fuentes -comics, revistas y viejos álbumes-, como si fuesen incompatibles con la idea dubuffiana del arte "indemne". Aun con todo esto último poco concordaba con la realidad de la cultura popular norteamericana, pionera en el despliegue de los *mass media* en tanto que emanación cultural de la sociedad capitalista. El propio Darger en su autobiografía se cita a él mismo en calidad de artista, aunque este hecho es en verdad muy común entre los artistas representados en la colección de arte bruto de Dubuffet conservada en Lausanne. En realidad no existe diferencia alguna entre "bruto" y "outsider", sino que, refiriéndose ambos a vertientes diferentes de un mismo interés institucional, participan del mismo proceso de reificación de uno de los mayores intereses de las vanguardias históricas desarrolladas antes de la Segunda Guerra Mundial: el arte del hombre del común, incluyendo las artes primitivas e infantiles, tal y como le pudieron interesar por ejemplo al uruguayo Joaquín Torres García. Por ello y una vez considerada esta realidad desde la colección y el museo que selecciona entre una infinitud de muestras, el arte outsider subraya la realidad institucional de este interés. Es así cómo entiende la implicación de ciertos protagonistas de aquella vanguardia legendaria dispuesta a cambiar el mundo, en la Compañía de Arte Bruto promovida por Dubuffet, pintor de su generación que, junto con Michel Tapié, Simon Hantaï, Henri Michaux ("La palabra es tan sólo una ilusión. Los artistas que trabajan con sus manos son mucho más felices", replicó Michaux en el estudio de Picasso en 1943 según las memorias del fotógrafo Brassai) o el crítico Charles Estienne (sin nombrar a los expresionistas y neodadaístas norteamericanos dispuestos a vivir su propia aventura moderna entre los años 1940 y 1950), estaba firmemente dispuesto en el fondo a recobrar el valor individual del artista al liberarlo de la formación profesional, sólo que con ello también eliminaba la dimensión teórica de la vanguardia histórica: "no más ideas; expresión, expresión...", a lo que las instituciones respondían

entusiasmadas: “¡más cuadros, más ventas, más cultos, menos reflexión, más religiones!”. Éste es en realidad el verdadero sentido ideológico del *assemblage* de Dubuffet frente al collage de la vanguardia histórica, de la superposición de su “untar” a la yuxtaposición del encolado, de la imagen reproducible hasta la recuperación de la obra única.

El héroe contra el mito

En este estado de cosas no es de extrañar que la siguiente exposición de Henri Darger, quien ya se había convertido en un mito de la cultura reciente de Chicago y de los Estados Unidos, tuviese lugar a modo de antológica en la galería de Nueva York Phyllis Kind, -la segunda tras aquella celebrada en Chicago en 1977-, ahora bajo el título “Los dibujos de Henry Darger”, lo que ya supuso un reconocimiento como artista junto a su supuesta condición de outsider. Esta última apreciación se restringió a Chicago donde se celebró en 1979 la exposición dedicada a este tipo de artistas “marginados”, en este caso todos autóctonos de la ciudad, sobre todo ante el hecho de que Darger no fue incluido en la exposición celebrada en Londres ese mismo año (a pesar de los argumentos de Musgrave, este hecho posiblemente se debiera más a su reciente descubrimiento que no permitió a los organizadores valorar su obra), mientras que su renombre como artista alcanzaba ya cuotas nacionales. Aun con todo, su producción fue acogida en 1996 en la Colección de Arte Bruto de Lausanne, llegando pronto a ser considerado como uno de los grandes de esta vertiente del arte abierta por Dubuffet, así como nuevamente del propio arte outsider, ahora y por fin a nivel internacional, al haber sido representado cuatro años antes en la exposición itinerante “Parallel Visions. Modern Artists and Outsiders” organizada por Los Angeles County Museum of Art (LACMA), concretamente por Maurice Tuchman y Carol S. Eliel, y que pudo verse también en el Museo Reina Sofía de Madrid, además de en Tokio y Basilea, si bien de manera ambigua, dado que la muestra

contraponía artistas consagrados del siglo XX con los denominados “outsiders”, en un proceso al que ya hemos aludido de complementariedad y que desembocaría en la nominación “Musée d’art moderne, contemporaine et d’art brut” en 1999 al recién abierto centro de arte contemporáneo de Lille. ¿Dónde queda Darger en todo esto?, ¿en el arte propiamente dicho o en el recinto creado por Dubuffet para el “hombre del común”? Aunque a estas alturas quizás debamos reformular la cuestión: ¿dónde queda el hombre del común?

De esta manera y a modo de contextualización de la obra y legado de Henry Darger, hemos probado cómo gracias a que el arte del “hombre del común” ha ido restringiéndose a lo que hoy entendemos por locura sin apenas cuestionarlo (para lo cual habría que definir antes la razón imperante que la define por contraposición), se ha ido reforzando en el fondo no sólo la obra del artista como genio y ser superior destacado del resto de la sociedad tal y como desean presentarse los empresarios emprendedores que protagonizan la sociedad actual de mercado, también la obra de arte independiente de todo valor de uso conservado aún en las imágenes prehistóricas y de las denominadas “artes primitivas”, como reflejo de las inquietudes interiores del artista más allá de la mimesis. El arte ya no estudiaba mediante la representación la realidad, algo que en verdad tuvo su fin en el siglo XVIII tras siglo y medio de presión trentina directa o indirecta, sino que la representación pasó a ser un valor en sí mismo tal y como ocurrió con el lenguaje en el momento en que comenzó a ser estudiado en los términos expuestos por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, con una función resuelta en dos vertientes concernientes al artista y a la obra artística, a la producción y a la ideología emanada: convertir la obra de arte en un modelo de puro valor de cambio para el mercado, un cheque en blanco amparado en el hecho de que sólo se le permite al artista (los barbudos con gafas de pasta de la España franquista y de la Europa actual de *hipsters*) trabajar de manera simultánea –sea cierto o falso, da igual- la idea y

su materialización. De esta manera el Arte se presentaba por primera vez como lo contrario al trabajo, dado que fue en la Revolución Industrial cuando se desligó el diseño de la fabricación, el trabajo intelectual del manual, en el momento en que nacía la clase trabajadora y el trabajo automático (que las diferentes vanguardias históricas quisieron actualizar a las manifestaciones culturales, como la espontaneidad de las palabras en libertad futuristas, la construcción del constructivismo y del funcionalismo, y los automatismos dadaístas y surrealistas), encontrando pronto respaldo legislativo en el Décret d'Allarde y la Loi Le Chapelier decretados en 1791 en el primer periodo monárquico constitucional de la Revolución Francesa, por los cuales se suprimían todas las corporaciones de oficios y trabajadores mientras se garantizaba la libertad de comercio y de industria. Como los Bisontes paleolíticos o las pirámides de Egipto, nuestro concepto de Arte que imponemos al resto de la Historia responde a una ideología concreta necesitada del emprendedor, -ora artista ora empresario-, aunque este último no ha dejado nunca de ver el primero como una persona que por su excentricidad ha orientado su exclusividad hacia la "libertad artística", la cual siempre es subjetiva (*Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison y del empirismo inglés, *La crítica del juicio* de Kant, etc.) como las propias capacidades del empresario para elegir sus inversiones. En principio la burguesía echó mano de la mimesis del arte para disfrazarse de lo que en el fondo deseaba ser –aristócratas-, para luego tratar el cuadro como una representación del alma individual del genio a partir de finales del siglo XIX y el surgimiento de la idea de un arte autosuficiente ("el arte por el arte"), gracias a lo cual alcanza el valor de cambio "absoluto" (esto es: independiente del valor de uso, de donde surge la idea de que el arte es siempre inútil materialmente hablando): "La actitud que consiste en ver el arte *como arte*, como un dominio autónomo de la actividad creadora (...), emerge desde que crece el deseo de asociar el nombre del maestro a su obra", señalan acertadamente Ernst Kris y Otto Kurz en *La*

leyenda del artista (Viena, 1934). Mediante el arte, lleno de complejos victorianos, bismarckianos y bonapartistas, el burgués se proyecta en el alma del artista y juega por un breve momento como cuando va al prostíbulo, a ser un loco embriagado por sus propios dones, sin que jamás haya desaparecido la representación, no sólo en el arte sino en el conjunto de la sociedad una vez fortalecida gracias a la disociación entre trabajo "intelectual" y trabajo manual o material, ahora reducido al automatismo de la fábrica con el fin de incrementar los beneficios y desproveer de su fuerza a la única fuente de riqueza real, que no es otra que la mano de obra, hablando en serio y en los términos economicistas de Ricardo.

De este modo entendemos cómo el hombre del común ahora estigmatizado en la locura, –para lo que no sólo aceptamos el discurso definido por Foucault, sino también el concepto de locura expresado históricamente en su *Historia de la locura en la época clásica*–, vuelve al culto biográfico de Vasari, él mismo artista y por tanto burgués emprendedor, aunque todavía previo a la escisión del trabajo manual del intelectual propio de nuestra era capitalista. El artista a través de la "locura" recupera sus facultades mágicas de las que nos hablaban Kris y Kurz, mientras que el arte infantil pierde fuerza. Al fin y al cabo y siendo que todos lo hemos sido, todos los niños pintan; o más bien dibujan, al menos hasta que dejan de hacerlo a la edad de los 10 años más o menos, ante la evidencia de que sus moños y garabatos poco tienen que ver no con la realidad, sino con las ilustraciones de museos y publicaciones que han pasado por la aprobación de la imprenta (nos referimos irónicamente a la división profesional). Es entonces cuando el niño comienza a centrarse en una sexualidad ideologizada y escindida del resto de su cuerpo y de su comportamiento (tal y como define Michel Foucault la sexualidad en la introducción al segundo volumen de su *Historia de la Sexualidad, El uso de los placeres*), la misma que pronto dirigirá hacia la procreación de más mano de obra. El resto no es más que un persistente

estado infantil de la sexualidad según los argumentos del psicoanálisis y de la economía de la libido. Es entonces, y sólo entonces, cuando alcanzamos una verdadera “crisis de la realidad”. Por el contrario, en los relatos biográficos de artistas se subrayan, según las fases propias del héroe mitológico, las primeras manifestaciones de las supuestas dotes artísticas del “elegido” creador en su infancia, que ya entonces lo diferencian de la cantidad de garabatos de los restantes niños (y sigo con ello una vez más los argumentos de Kris y Kurz).

Sea como sea, Henry Darger ya ha constituido un mito que debe ser reconocido de alguna manera por la cultura institucionalizada. Klaus Biesenbach argumenta muy bien en la monografía que le dedica en 2009, su conformación en los Estados Unidos: ya en 1979, tres años después de su descubrimiento, el guitarrista de country experimental asentado en San Francisco y colaborador con The Residents, Snakefinger, dedicó un tema a *The Vivian Girls*, seguido de la ex-cantante de 10.000 Maniacs Natalie Merchant con su “Balada a Henry Darger” de 2001, a lo que hay que añadir “The Vivian Girls are visited in the Night by Saint Dargarius an his Squadron of Benevolent Butterflies” de Sufjan Stevens (2006) y, sin ir más lejos, el grupo de punk pop femenino bautizado directamente The Vivian Girls en 2007, junto con la pieza teatral *As Told by The Vivian Girls* de Devon de Mayo e interpretada por la compañía The Dog & Pony’s Theatre, sin que enumeremos aquí los reiterados homenajes y citas en el ámbito del cómic y de la literatura en general.

Nosotros vamos a intentar volcar en sentido contrario las aportaciones de Darger en tanto que individuo. No es nuestra intención expresar una crítica fácil, vacía de utilidad y que pueda condenar al olvido una serie de cuestiones capaces de aportarnos una enorme trascendencia. Pero como hemos hecho hasta el momento vamos a centrarnos en la ficción, -en la producción relegada en verdad-, con el fin de detectar los

síntomas de realidad que subyacen, antes que mitificar una vida, ya sea por su intensidad (Los picassos y los dalís) o por su monotonía (como el propio Darger). Al fin y al cabo nuestro autor en tanto que creador individual y aislado, representa muy bien la sociedad actual y su cultura surgida del sistema de mercado que rige los destinos del mundo desde hace dos siglos, hecho que queda plasmado en caracteres precisos de su producción interdisciplinar, capaces de devolver –como ya hemos advertido al principio–, una visión mítica de la que la razón se ha visto despojada desde el momento en que ella misma se vio convertida en simple mercancía. Recordemos que tan sólo en España, uno de los periódicos “de mayor tendencia” se ha apropiado de su nombre, uno de aquellos agentes empeñados en despojarla, a ella y a la vida, de su propia magia, la cual han concentrado en aburridos barbudos con gafas de pasta. Sí, hay mucho que recuperar, y en este estado de cosas, en ocasiones, no sabemos si por casualidad o no, se descubre la insistencia de algún solitario como Darger. Para poder apreciarlo debemos alejarnos de la psicología reificadora y tratarlo tal y como se presentaron los auténticos plásticos y creadores del difícil siglo XX: en calidad de investigadores de una realidad alejada. Dicho todo esto concerniente acerca de nuestra metodología, prosigamos.

Arte y conocimiento de la realidad

Las historias de Darger resultan conmovedoras. Profundamente maniqueas chocan con la moral adquirida por cada uno de nosotros. Con el detalle con el que trata a esta última, Darger ha logrado disociarla por un momento de la excitación, del placer y de la violencia y, con ello y sin saberlo, desvelar el funcionamiento de la ideología así como liberar los mecanismos de nuestro interior, tal y como pudo hacerlo Sade en su momento. ¿Acaso la historia desmembrada, sin continuidad, plagada de cruces de nombres y personajes, de

causas y efectos, no es la misma que la que vivimos en una constante imposibilidad de aportar datos objetivos libres de la ideología, ni de establecer una cadena lógica de los acontecimientos, y mucho menos en función de una moral? Tal y como Darger reubica de un golpe la tierra en la órbita de un nuevo astro haciéndola descender hasta la categoría de satélite, nos sitúa no a él mismo como podríamos pensar, en unos estados segundos que permite vislumbrar realidades inaccesibles al resto de los mortales, sino a nosotros que devenimos lo que en realidad somos: unos desterrados de nuestra propia realidad. ¿Qué es lo que nos ciega, lo que no nos deja ver la verdad de la historia que Darger nos narra? De repente los penes pre-pubertosos de las niñas cobran sentido en una nueva unidad que se ha visto ultrajada por las fuerzas esclavistas de los adultos, a pesar de la existencia de algunos de ellos aliados y que en realidad dirigen el conflicto. Los términos se invierten. El ensamblaje de las diferentes partes antecede a lo que antes veíamos como unidades autosuficientes. Nos faltaba abandonar nuestro "planeta" para descubrir que se trataba del satélite de otro astro mucho mayor donde la continuidad cobra un nuevo sentido, donde los personajes se entrecruzan en plena simultaneidad, porque como en el platónico cuento *Flatland* de Abbott, se trata de una toma de conciencia de que las diferentes dimensiones no son más que el reflejo de una misma realidad, nada inocente en una época que antecede a la gran revolución astronómica que estamos viviendo y en la que los ejes cartesianos son ridiculizados por el espacio, el tiempo, la gravedad y la energía a la espera de una nueva unidad aún más orgánica si cabe. Sin embargo, no vamos a caer con este nuevo platonismo en la figura del artista como visionario fácilmente recuperable, pero sí devolvemos con ello el estado primero a la creación plástica, llamémosla estética o incluso arte, en tanto que ciencia de las apariencias. Los aparentes "errores" en la narrativa de Darger devienen de este modo tomas de conciencia de nuestra propia realidad.

La unidad entre materia y forma, entre realidad y ficción

A partir de esta premisa recorreremos el sentido inverso de la obra, no a través de los datos biográficos rescatados a duras penas, sino del proceso material y técnico creativo, tanto de la literatura como de las ilustraciones de Darger. Si abordó al final de su vida relatos autobiográficos –*Historia de mi vida*, su diario y los estudios meteorológicos-, no fue para heredarnos el conocimiento de sus propias vivencias; esto no cuadra con una persona que ha dado tan escasas muestras de voluntad de dar a conocer su obra, sino con el objetivo de entrecruzar y así unir la realidad de *Calveriana* con la de la tierra. La cuestión radica en la frontera entre el ensamblaje y la unidad. Si logramos pasar de uno a otro recobramos el origen perdido, la inocencia. Lo que creíamos posterior deviene anterior, aunque a nosotros, ciegos todavía, nos choque como los diminutos miembros de las *Vivians*. Esto resulta correlativo a la alquimia, a la creación a partir de la nada como superación de la forma, remitiéndonos definitivamente a la materia olvidada. La frontera entre la ficción y la realidad se desenvuelve de manera simultánea en la Historia entre un dios demiúrgico y griego que moldea una forma eterna, y otro semita que crea a partir de la nada, dualidad que se ha repetido infinidad de veces en todas las culturas. Recordemos que tanto MacGregor como Choghakate Kazarian, -en un nuevo acercamiento paternalista al artista outsider-, afirman que Darger recurría primero al collage y al calco porque era incapaz de crear *ex-nihilo*. Aunque esta afirmación constituya ya un tópico cuando se trata de collagistas, no deja de manifestar este drama que en el fondo subyace en toda creación, ya sea la de Miguel Ángel Buonarroti o la del hijo del vecino. Al fin y al cabo, las diferencias de género afectan tan sólo a la forma de una misma materia que es la carne humana, siendo que el hermafroditismo en la figuración –formal siempre-, es capaz de unir en términos

tradicionales el modelo con el creador, la obra como reflejo del artista, y éste como reflejo de sus objetos y obsesiones que, en Darger y gracias a su capacidad de invertir las causas y los efectos, pasan a primer término, esto es, a un origen perdido (el Génesis bíblico en su concepción cristiana) por haber sido desfragmentado y escindido por la corrupción adulta e ideológica. No. Como suele ser habitual, los diferentes procedimientos de Darger, antes que obedecer a supuestas incapacidades técnicas (yo lo desconozco francamente; tampoco me inquieta demasiado), albergan muy ricos significados.

De esta manera arribamos a los dos procedimientos creativos de Darger correspondientes a la materia y a la forma, porque, como ya hemos advertido, la unión de lo femenino y lo masculino no responde para nosotros en la visión de la obra como una extensión psicológica de la vida del autor tal y como narran Kris y Kurz, aunque sí una materialización creada a partir de la correspondencia de su interior con el exterior objetual, tan misterioso como el primero. A fin de cuentas, si bien este procedimiento podría antojarse próximo al de Breton, el surrealismo nunca ha dejado de ser, —a pesar de las apariencias—, una lucha ciega y sin cuartel contra la arrogancia. Por esta razón última resulta especialmente revelador subrayar el contexto cultural de Chicago donde fue descubierta la obra de nuestro autor.

De la ficción del mundo a la mecánica del cuento: de los medias al collage o al *médium*

Gran collagista al inicio de su carrera solitaria, lo que luego canalizó en el arte del calco, la primera distinción entre la materia y la forma ya viene ofrecida en el catálogo de la exposición recién celebrada en el MAM de París por Choghakate Kazarian y que, tal y como demuestro en mi libro *El collage. Historia de un desafío*, ocupa a todo collagista que se tercie: la recogida y selección de material, y la

disposición de estos materiales en un nuevo conjunto. En realidad es lo que el artista plástico ha realizado a lo largo de toda la Historia del Arte, sólo que antes, en vez de tomarlos directamente, los representaba mediante el dibujo y modelado en una homogeneidad material que le permitía crear unidades ficticias, porque se trata, antes y ahora, no tanto de las limitaciones técnicas a las que recurren los historiadores con asiduidad, -especialmente cuando se trata de "outsiders"-, sino de alcanzar una última correspondencia e identificación entre el acabado y el proceder que, en términos temporales diferentes, corresponde a la unidad materia-forma que sustituye a la anterior unidad ficticia de la mimesis. Así, el creador recoge los materiales en función tanto de sus intereses como de sus objetivos, los cuales deben corresponder con los primeros para salvar el estado de alienación, es decir, la copia en el vocabulario clásico y mitificado del artista genial que para nosotros se torna en metodología que combate el estado de escisión en el que se desenvuelve la vida moderna desde el momento en que los fragmentos llegan a nosotros sin que conozcamos sus procedencias. Darger los recogía concretamente de las basuras como mercancía desechada y así liberada de sus valores de cambio. Los almacenaba hasta encontrarles un nuevo sentido, un nuevo valor de uso en sus composiciones. De este modo comprendemos por qué sus historias no mantienen la continuidad a la que tan acostumbrados estamos, sino una simultaneidad inaudita que nos permite vislumbrar nuestra condición segunda en calidad de satélite de mundos nuevos. Mediante este procedimiento y sin recurrir todavía al calco, confeccionó entre la década de 1910 y 1920 mediante el collage, las banderas, los generales y los países que iban a intervenir en la historia que le iba a ocupar toda su vida: la guerra *Glandeco-Angelinniana*. Éstos iban a conseguir la unidad necesaria de sí mismos mediante el calco y la acuarela antes de formar parte de las composiciones, cobrando y desvelando, como ya hemos dicho, nuevas significaciones y contenidos.

Hacia el automatismo y la unidad material: del collage al découpage

En este paso históricamente inverso desde el collage hasta el dibujo “guiado”, Darger reemplazó el recorte por el calco, para el cual empleaba directamente el papel carbón -ideal para este proceder-, lo que amplió con los años a ampliaciones fotográficas de los modelos antes de ser calcados, con el fin de alcanzar las escalas necesarias para la verosimilitud de las composiciones previstas, y ello a pesar del elevado coste del procedimiento, hecho que también niega las posibles teorías acerca de sus limitaciones en la elección de recortes de la prensa, de cómics, álbumes y catálogos, muchos de ellos infantiles, y cuyas imágenes recatadas de estos medios de masas iban a conocer nuevas direcciones gracias a estos procedimientos. La diferencia de las tijeras con el delineamiento es que este último extrae la imagen. Con ello sublima las figuras al tiempo que las dispone para participar en nuevas composiciones junto con otras figuras rescatadas bajo el mismo proceder. Se homogeniza el material de la misma manera que hacían los clásicos con el empleo de la pintura y la escultura antes que el collage, sólo que ahora Darger ha logrado eliminar la mano creadora y moldeadora del artista para facilitar su comunión con lo preexistente y dotar a la vez y por definición, a los trazos voluntarios de unos significados nuevos. En este sentido adopta procedimientos automáticos próximos a los dadaístas, aunque hoy sabemos que muchos de ellos ya estaban presentes en la cultura popular, en las artes decorativas consideradas “menores” (por su cantidad de recursos técnicos, Darger se presenta como un “gran decorador”, tal y como demostraron ya algunas de sus aficiones infantiles narradas en su autobiografía) y otras aplicaciones funcionales, desde el collage y el ensamblaje mismo hasta la fotografía sin objeto. Es así que hoy debemos considerarlo como uno de los collagistas estadounidenses previos al gran

desencadenamiento del “arte moderno” norteamericano, junto con Arthur Dove y Joseph Cornell fundamentalmente. Claro está que en este proceso de sublimación de las imágenes (mediante la homogenización del material) y de su re-contextualización, participa un tercer paso que es la coloración, la cual ayuda - tal y como señala nuevamente Kazarian- a la calificación dentro del sistema maniqueísta de sus nuevas historias como si de un tablero de ajedrez se tratase: los malos, los buenos, los inocentes y los adultos, los grados militares, los colores de las banderas, etc. En este sentido debemos afirmar que en la dialéctica materia-forma Darger apuesta por la imagen, lo que lo acerca todavía más a los intereses surrealistas como los de Chicago. Es a través de ella que integra y reconcilia las variadas posibilidades, así como los diferentes estratos de una realidad escindida: interior-exterior, sujeto-objeto, anverso-reverso (piel-vísceras), femenino-masculino, natural-artificial, naturaleza-historia, continuidad-ensamblaje, etc.

En este proceso desde la materia hasta la imagen a partir de la dialéctica materia-forma, Darger anduvo de una manera bien particular el mismo recorrido que la vanguardia internacional, desde la anulación de la “voluntad artística” como diría Restany, haciendo uso de procedimientos que alejan la mano como las tijeras, hasta ciertos automatismos como el encuentro con los materiales prestados o el seguimiento de un trazo preexistente, en el caso del autor que nos ocupa más allá incluso del automatismo supuestamente libre de toda conciencia o determinación volitiva, de Arp y Magnelli o del último Matisse, ya que confía su dirección a lo preexistente. De este modo, una vez que hubo abandonado el trazo voluntario mediante los recortes de sus primeros collages, retomó el lapicero, posiblemente olvidado en su infancia como nos ha ocurrido a la mayoría, ahora mediante el calco que considera antes que nada las imágenes encontradas (en la basura, en las publicaciones periódicas; identificación que lo aleja de los artistas pop tal y como ocurre con los *imagists* de Chicago), con lo que reinventa el dibujo y la gráfica a un mismo tiempo, es decir,

la imagen orgánica y la imagen industrial o mecánica, ambos ámbitos reconciliados en los desastres al establecer una equivalencia definitiva en torno a las consecuencias, entre las tormentas y otros fenómenos atmosféricos extremos con las guerras y sus batallas, en una definitiva unión de lo preexistente con la creación, y de una contundente presentación *a posteriori* del misterio de esta última contenido en la nada que a nuestros sentidos queda oculta a modo de *nómeno*. Como vemos, tanto en la temática como en la adopción de unas técnicas libres de toda habilidad necesaria, desde las cajas que coloreaba de pequeño hasta los *Blengins*, -esos seres mitológicos conformados a partir de distintas partes rescatadas de aquí y de ahí, ya sea mediante la memoria o mediante la adopción mecánica del calco y del collage-, la historia de Darger ya no se antoja individual y bizarra. Es la historia de todos nosotros. Es la historia de toda una civilización que se enfrenta aún hoy al reto que supone la Revolución Industrial y a la que todavía no hemos sido capaces de adaptarnos económica y socialmente para beneficiarnos de su rendimiento y de sus servicios, lo que quizás comporta la necesidad de una reconciliación del estado primitivo y moderno, del estado infantil y adulto, que la mayoría de los comentaristas de la obra de Darger encuentran precisamente patológica.

La reconciliación

No obstante, no pensemos que esta producción queda libre de toda discordancia anómala. Existen puentes entre el trazo del calco y el dibujo volitivo, pequeñas reacciones destinadas a retomar la iniciativa del pulso. Si bien las motas, las escamas, las alas y las colas de los híbridos *Blengins* se presentan de manera más o menos armoniosa, la línea continua del calco propio de Ingres, -sus desnudos femeninos copiados del mismo modo por multitud de académicos-, irrumpen de manera violenta cuando se trata del binomio artificial-natural de las

guerras y tormentas. Siendo una de las muertes más habituales el estrangulamiento, los gestos de asfixia de las víctimas son rupturas de este trazo continuo para dar una pequeña y limitada cabida al trazo volitivo de la mano, -ya adulto-, así como cuando se trata de las vísceras de aquellas niñas destripadas. Con ello Darger nos ofrece una definición muy ajustada de la violación: la irrupción de la mano experta -que ya conoce- en el trazo continuo mecánico falto de esa pérdida de inocencia, lo cual remite, en su mentalidad de ferviente católico, a la expulsión del Paraíso, el cual localiza ahora tras cierta inversión, -debido sin duda a su perfección mecánica-, en las imágenes de los medios de reproducción mecánica que producen los *mass media* y la actual naturaleza artificial, industrial, al menos la suya propia en su estado de aislamiento y alienación que comparte con cada uno de nosotros en una sociedad basada en el poder del individuo para concentrar el máximo de capital en detrimento de sus iguales. Por el contrario, cuando se trata de la naturaleza anterior -las tormentas de los clásicos venecianos a través de las cuales alcanzaron en el siglo XVI la coloración de las sombras y la recreación de la atmósfera desde el empirismo y la observación-, ésta se torna violenta. Aun tratándose de un puente claro, de un intento de matrimonio entre los dos trazos -el mecánico y el orgánico-, la yuxtaposición frente a la atmósfera ficticia triunfa de manera terrible. Calcadas y rescatadas así del mundo de la ilustración reproducible, en un ejercicio próximo a aquel aconsejado por Botticelli, narrado por Leonardo da Vinci y consistente en lanzar una esponja sobre un muro para leer a continuación las imágenes resultantes o, más bien, estimulantes para nuestros sentidos, las nubes sirven en la obra Darger -libre de toda habilidad, recordémoslo-, para anunciar e ilustrar los terribles acontecimientos de las civilizaciones, del enfrentamiento entre fieles e infieles, entre los que conservan la fe y aquellos otros que la han olvidado, lo que en el fondo se trata de nuevo de una pérdida de la inocencia. Es más, la repetición y reiteración, dos de los procedimientos más

ejercitados por Darger según Kazarian, comprobables en las multitudes de los personajes por las que –como las espigadoras de Millet- no sabemos si se tratan de figuras yuxtapuestas o de imágenes traslapadas con el fin de crear tan sólo un movimiento estereotipado, en la reiteración las escenas devienen signos, -sellos o tampones-, tal y como ocurre sin ir más lejos con el estrangulamiento y las vísceras, los cuales son capaces de repetirse hasta la saciedad, hasta habituar al lector y conformar unos contenidos estables que, a pesar de su significado, conlleven la tranquilidad de la univocidad. Y lo mismo ocurre con las formas, –cabezas en su mayoría tal y como advertían tanto Da Vinci como Henri Michaux acerca de sus experiencias con peyote-, las cuales emanan de las nubes sin poder romper nunca la yuxtaposición. Son signos que anuncian y transcriben la escena, de la misma manera que las letras y los trazos explicativos, –aunque solapados en el fondo-, que intervienen en las escenas conformadas y estructuradas en función del calco y la yuxtaposición, se deben a la caligrafía del propio Darger. En este caso la violencia se ejerce en el nivel de la representación, tal y como ocurre en verdad con todo el conjunto de la producción de Darger, dado que esta dimensión es la que alcanza el impulso creador mismo. Es atacando directamente la capacidad referencial de las imágenes cómo las roba o las recupera, dependiendo esto último del bando que adoptemos. Las discordancias producidas en el eje cronológico y narrativo clásico –esto es, aristotélico-, responden a esta dimensión, de la misma manera que los apacibles *Blengins*, los cuales no afectan para nada al curso de los acontecimientos, no consiguen participar de la escena. Se solapan, son estériles, como las *Vivians girls* bisexuales que sienten la necesidad -como la desnudez de los héroes clásicos- de mostrar esta condición suya mediante pequeños genitales masculinos todavía sin desarrollar, porque en su estado de inocencia atacada por los adultos infieles, -tal y como ocurría en el Paraíso antes de la expulsión-, no había conciencia de género, no se distinguían mujeres de hombres. Antes que patológico es indiferente, término que no gusta nada

a los intérpretes, -aspirantes a la ciencia o no-, así como la afasia que late bajo todo lenguaje. Estos genitales devienen signos, símbolos del origen y la gracia de quien los porta, comparables ante todo a las medallas (que por el contrario reconocen una experiencia) de los generales de la Gran Guerra *Glandeco-Angelinniana* denominada por Darger "Batalla – Tormenta" en un definitivo y apocalíptico último ensayo de reconciliación entre lo natural y lo artificial, sin que podamos nosotros escindir nada de estos dos ámbitos a ciencia cierta. Se trata de devolver la historia a su origen, a su negación, por lo que no podría presentarse de otro modo más que como una nueva y definitiva Gran Guerra: los genitales masculinos en el cuerpo de unas dulces niñas.

La obra única se violenta. El momento de individualizar la obra reproducible rescatada mediante el collage, el calco y la reproducción fotográfica, se torna belicoso y tormentoso. El deseo de querer reconciliar aquello que no encuentra lugar, corresponde, -antes que al lenguaje impuesto sobre la humanidad-, a la necesidad de manifestar un estado de escisión interior. Cualquier intento mimético sucumbe al sentido unilateral del signo, a pesar de que las técnicas mecánicas recurridas constituyan ensayos para superar tal imposibilidad. En el momento en que la voluntad interviene el signo impositivo aparece. Pero antes hemos aludido a nuestra incapacidad para discernir lo natural de lo artificial. Y es que en verdad, en el mundo de hoy en día de ferviente individualismo paradójico ante el gran despliegue tecnológico, es la realidad que llega a nuestros hogares en forma de imágenes y objetos reproducibles procedentes de una industria desconocida (ya no una Naturaleza tal y como la entendían desde los chamanes primitivos hasta los materialistas mecanicistas del siglo XVIII, entre ellos Sade) la que se presenta inocente y natural. Es de la intervención volitiva que desea individualizarla, -a ella y a cada uno de sus fragmentos posibles-, que emana lo artificial interiorizado como un vago, ligero e incierto ser-en-el-mundo. De ahí que,

tras tanto cuidado por mantener los procedimientos mecánicos de reproducción, a la hora de establecer una unidad original más allá de la yuxtaposición –como si de una nueva alquimia se tratase-, la torpe mano del “artista” hace caer el castillo de naipes. De las copias al original se produce el rapto de las “vivians girls”; la distribución de la obra de Darger debía ser preservada en su originalidad, el “consumo privado” al que se refiere Michel Thévoz respecto a su obra. No debía ser mostrada al público del que procedían los fragmentos que lo componen. Una vez acontecido este desvelamiento un año antes de su muerte, el pidió que todo fuese quemado. Todo debía desaparecer. Sin embargo parece que al final comprendió que ese todo pertenecía a su descubridor, propietario de su apartamento y por lo tanto de todo lo que él contenía: el Señor Lerner. Y esto es importante, porque lo que ahora vemos no es la obra de Darger sino de aquellos que la han descubierto, la han valorado, la han reivindicado y la han conservado. Si queremos que esta producción retorne a la desconocida naturaleza humana y con ello a todos nosotros, debemos reconstruir mediante la arqueología de un Foucault, el estado anterior de esta obra original, tan inmaculada que residía aún para todos nosotros en estado nouménico. Como muy bien dijo Darger antes de morir acerca del descubrimiento de sus álbumes: “Ahora ya es demasiado tarde”. Prosigamos investigando otras tantas manifestaciones paralelas que hoy residen todavía en aquel estado de pureza engulléndose a sí mismas como las galaxias de este universo nuestro.