

# En la estela del “art brut”: *escultecturas margivagantes*<sup>1</sup>.

Juan Antonio Ramírez  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

## RESUMEN

*Próximos conceptualmente a lo que Dubuffet llamó Art brut se encuentran muchos creadores espontáneos, cuya obra se desarrolla al margen del sistema del arte. En la estela del Cartero Cheval, construyen edificios con procedimientos escultóricos y sus obras suelen poseer un alto grado de “extravagancia”. De ahí los nombres compuestos para caracterizarlos que se emplean en este artículo: escultectos margivagantes. Se examinan aquí sus principales características, teniendo en cuenta para ello, además de numerosos ejemplos internacionales, otros muchos españoles, nunca antes considerados en la literatura especializada.*

## ABSTRACT

*In conceptual proximity of what Dubuffet called art brut, there are many creative people whose work runs outside the art system. They follow unconsciously the Facteur Cheval's path making buildings as if these were sculptures, with a high degree of eccentricity. Hence the composed names in Spanish given by the author: escultectos margivagantes. The article deals on their main traits studying various international cases and many others from different places of Spain, never before considered in the literature on the subject.*

---

**1. Revelación.** Nuestra historia podría empezar con un hecho fortuito que se convirtió en una revelación. El día 19 de abril de 1879 el cartero rural francés Louis-Ferdinand Cheval tropezó con algo mientras hacía su recorrido habitual, a pie, para repartir la correspondencia. Intrigado, quiso averiguar la naturaleza del objeto que le había hecho caer y descubrió que se trataba de una piedra rara. La miró bien y reconoció en ella una belleza enigmática que no era capaz de explicar. La envolvió entonces en un pañuelo, la guardó en su bolsa, y decidió llevársela a su casa en la cercana aldea de Hauterives. Ese fue el origen de una extraña pasión que le conduciría a acumular muchos guijarros primero, y a construir después, con esos materiales encontrados, una especie de “palacio” descomunal que habría de levantar, poco a

poco, en un terreno de su propiedad situado entonces en las afueras del pueblo (Fig. 1). Cheval dedicó a este empeño todos los ratos libres y gastó sus escasos ahorros en comprar cemento y algún otro material auxiliar. También adquirió las parcelas adyacentes a su pequeña finca, lo cual le permitió ampliar la obra en el curso de las décadas sucesivas. Nadie entendió entonces lo que estaba haciendo, y ni siquiera él mismo parecía tener claro cuál era su propósito. Sus vecinos le tomaban por loco, pero como se trataba, al parecer, de una enfermedad inofensiva le dejaron proseguir en paz con su empeño solitario y desmesurado. El caso es que era imposible calificar una obra como aquella, carente de función, y ejecutada en su totalidad por un hombre sin formación artística ni arquitectónica<sup>2</sup>.

Ya vemos que el tropiezo casual despertó en Cheval la pasión irrefrenable por la creación personal, y bien podríamos considerar a esta singular “caída” (acaecida, por cierto, el día de su 43 cumpleaños) como el origen mítico de las muchas obras espontáneas, arquitecturas salvajes de distinto pelaje, que han proliferado luego en los cinco continentes. Muchos de sus autores, en efecto, declararon haber sufrido en algún momento de sus vidas una llamada o una conmoción, a consecuencia de lo cual emprendieron sus obras respectivas: enfermedad, revelación espiritual, desengaño amoroso, jubilación laboral, etc. Estamos refiriéndonos a un fenómeno conocido (aunque de contornos imprecisos), ya estudiado en algunos países occidentales, pero que nunca se había explorado sistemáticamente en el territorio español. Al ser la primera tentativa entre nosotros de descubrir y analizar los ejemplos más significativos de este tipo de creaciones, se hace necesario caracterizar y describir los rasgos principales de esta peculiar provincia del arte y de la arquitectura.

2. La **terminología** empleada por los distintos autores que se han ocupado del fenómeno tiene mucho que ver con los aspectos que cada uno de ellos ha pretendido enfatizar. Muy generalizada está la aproximación de todo esto al *art brut*, tal como fue caracterizado por Jean Dubuffet, que se refirió a “Producciones de todas clases –dibujos, pinturas, bordados, figuras modeladas, o esculpidas, etc.- que presentan un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, deudores en el menor grado posible del arte habitual o de los tópicos culturales y cuyos autores son personas oscuras, ajenas a los medios artísticos profesionales”<sup>3</sup>. La arquitectura se incluye ahí también, obviamente, y resulta congruente que el propio Dubuffet hiciera en la última etapa de su vida abundantes “edificios inútiles”, pintados de blanco y negro<sup>4</sup>. No ha sido infrecuente que ese concepto se haya traducido en inglés como *raw art*, es decir, “arte crudo”<sup>5</sup>, lo cual no deja de ser una licencia algo abusiva.

La verdad es que esta cuestión terminológica ha preocupado mucho y no parece haber dejado totalmente contento nunca a nadie. Roger Cardinal, autor de un libro célebre dedicado al *arte marginal* (1972)<sup>6</sup>, planteaba esta cuestión en 1987, en una carta a Seymour Rosen. Allí dudaba de la pertinencia de términos como *arte aislado*, *arte bravío*, *arte marginal*, *arte folklórico*, *arte visionario*, *arte esquizofrénico*: “Esto parece insatisfactorio, en tanto en cuanto no todos los creadores que queremos admitir entran fácilmente en una categoría social o psicológica. Yo estoy convencido de que el etiquetar las obras de una manera que subraye la excentricidad o rareza de su autor tiende a desviar la atención del impacto estético a las biografías”. Tampoco le parecían “suficientemente incisivos” otros términos que enfatizaban la

supuesta independencia de estos creadores, como *arte autodidacta*, *arte espontáneo*, *arte idiosincrático*; desdeñaba también etiquetas como “*sólo suyo*”, “*estética proscrita*”, *arte alienado*, “*posiciones anticulturales*”, *arte de los sin arte*, *arte sin trabas*, *arte de ruptura*, *arte inmediato*, o *arte sin precedentes ni tradiciones*<sup>7</sup>.

La idea de lo *folklórico*, más o menos entremezclada con lo *popular*, ronda frecuentemente en algunos análisis o caracterizaciones someras. Pero no parece que semejantes trajes terminológicos le vengán perfectamente al fenómeno, pues tanto el folklore como el arte popular nos ofrecen creaciones anónimas y repetitivas, a diferencia de las cosas que nos interesan aquí, que son, por el contrario, fuertemente individuales, y están ejecutadas por gente con escasa vocación de anonimato. Tampoco el adjetivo *ingenuo* (o *naif*) nos parece perfecto (aunque pueda ser válido en algunos casos), pues es inaplicable a muchos artistas sofisticadísimos (como Dalí o César Manrique, por no hablar de otros extranjeros como Jean Tinguely, Juan O’Gorman, Edward James, etc.). El problema es que este tipo de creaciones, como ya detectó Jonathan Williams a propósito de lo que se expuso en *Visiones paralelas*, “mezcla muchas corrientes, muchos productores de arte, y al final vemos que realmente no hay *quartiers de noblesse*”<sup>8</sup>.

No hablamos, pues, de algo homogéneo, sino de una especie de continente creativo de una enorme extensión, y notablemente rico en productos de todo tipo. El que estas obras sean invisibles para el sistema del arte no quiere decir que no existan, o que carezcan de la complejidad y de los matices propios del Arte (con mayúsculas). Una vez colonizados los territorios que se etiquetaron el siglo pasado como “primitivos” (el arte africano, oceánico o amerindio) quedaba por descubrir todavía, para emplear la expresión de Michel Thévoz, “esta forma de exotismo interior”<sup>9</sup> donde el arte de los locos verdaderos convive con el de los excéntricos y espontáneos varios. Y todo ello aquí mismo, hecho entre nosotros, realizado por gentes que ocupan nuestro mismo espacio geográfico y cultural.

Un fenómeno tan heterogéneo y tan rebelde, tan poco propicio a la domesticación del análisis académico, parece requerir otro lenguaje crítico. Por eso nos hemos aventurado a inventar palabras nuevas y compuestas, en una tentativa algo desesperada de hacer abarcable, o más comprensible, lo que no puede ser definido ni caracterizado con un criterio único y reductivo. El término *fantástico* figura en los títulos de los principales libros internacionales<sup>10</sup>. Nosotros nos hemos hecho eco de esa tradición, aunque conviene subrayar que se trata de un término amplísimo, y que muchas obras del llamado “arte fantástico” no se incluyen en el ámbito temático que nos ocupa ahora. Por eso necesitábamos otras palabras inventadas para la ocasión: *esculturas*, porque se trata



Fig. 1. El cartero Cheval ante la fachada norte de su "Palacio ideal" (foto de hacia 1912).

de obras híbridas en las que sus autores hacen arquitecturas comportándose como verdaderos escultores, o conciben sus esculturas, muchas veces, con aspiraciones o propósitos típicamente arquitectónicos (y hasta "urbanísticos", como veremos en algún caso)<sup>11</sup>. No es infrecuente que lo hagan todo con sus propias manos. Y *marginavantes* porque a la condición de "marginales" (en el sentido de que esas obras no entran en los circuitos o hacen caso omiso de las corrientes dominantes) hay que unir su "extravagancia" o su rareza. Puede que estos productos pasen desapercibidos para el sistema del arte, pero llaman la atención por su singularidad y rara vez dejan indiferentes a espectadores de cualquier nivel social o cultural.

**3. ¿Quiénes son los autores?** ¿Presentan, como algunos han pretendido, verdaderas anomalías psicológicas? ¿Cuál es su origen social? ¿Poseen un elevado nivel cultural o una formación artística profesional? No hay una respuesta única para estas y otras preguntas, pues los casos son muy variados. Encontramos dandis sofisticados promoviendo obras *marginavantes* como es el caso de Edward James en Xilitla (México) o el de Federico Díaz Falcón con el *Monumento a los ojos* de Ambite (Madrid). Son personas acaudaladas y cultivadas, de buena posición social, que animan, diseñan y dirigen cosas extraordinarias en lugares poco transitados. En el extremo opuesto abundan mucho más los seres solitarios,

de escasa fortuna y con nula formación académica. El ejemplo mítico del cartero Cheval, con el que hemos empezado estas consideraciones, puede considerarse paradigmático. Después de él se han detectado otros casos extraordinarios: Simon Rodia, el constructor de las *Torres Watts* en Los Ángeles, era un inmigrante italiano pobrísimo y analfabeto; características similares tenía el barrendero del cementerio de Chartres (Francia) Raymond Isidore, conocido con el apodo de "Picassiette" (algo así como "Picassillo rompeplatos") por los abundantes fragmentos de vajilla troceada que incorporó a su propia casa; los dos grandes escultores *marginavantes* de Alcolea del Pinar (Guadalajara), Lino Bueno y Máximo Rojo, carecieron de cualquier clase de formación escolar: el primero de ellos, excavador infatigable de su vivienda en una roca de la población, era analfabeto, y el segundo, creador de un abrumador jardín plagado de esculturas de cemento, no aprendió a leer y a escribir (malamente) hasta que hizo el servicio militar; pobrísima instrucción escolar tiene también Francisco del Río, autor de la *Casa de las conchas* de Montoro. Pero no escasean los que han tenido una formación "normal", en términos estadísticos, empleados y artesanos de cultura media, como sus vecinos o parientes más cercanos.

Una mención aparte, en fin, merecen algunos artistas (arquitectos, escultores y pintores), personas formadas en escuelas de bellas artes o en instituciones similares,

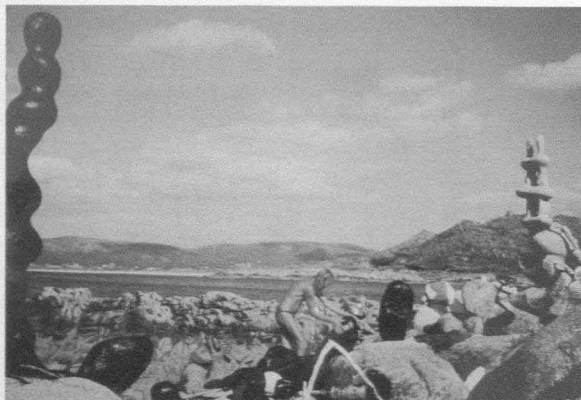


Fig. 2. El artista Man trabajando en su obra de Camelle (La Coruña), en una foto de hacia 1980.

con una actividad profesional más o menos normalizada, pero que no han reprimido la tentación de construirse sus propias fantasías desahoradas, personales y extravagantes: el mexicano Juan O’Gorman (cuya casa suele figurar en las antologías del asunto) ha sido uno de los mejores arquitectos americanos del siglo XX; algo parecido puede decirse ante los casos de Salvador Dalí o César Manrique. Menos conocidos y poco asimilados en el sistema dominante del arte son otros, como el escultor burgalés Salagutí, el pintor de Pollença (Mallorca) Joan Miró Quart, o Manfred Gnädinger (Man), el extraño creador alemán que se estableció en Camelle (La Coruña). No puede negarse en sus obras la presencia de referencias cultas, y una voluntad de hacer “arte”, enfrentándose a veces de manera consciente al sistema comercial e institucional que gobierna en este sector.

En pocos casos debemos hablar de locura o desequilibrio mental. La creación extravagante, el alejamiento de las pautas ordinarias del comportamiento artístico, no implica más desorden psicológico que el atribuible a cualquier innovador científico, técnico o literario. Hay algún caso dudoso, ciertamente, como ocurre con Antonio Padrón Barrera, autor de las *casas de tarta* del sur de Fuerteventura, que está aquejado, al parecer, de trastornos psicológicos episódicos, pero todo nos hace pensar que esa dolencia es independiente de su actividad creativa, constituyendo de hecho un serio obstáculo para su trabajo como diseñador y constructor. Casi todos los escultores margivagantes son, en realidad, individuos bien articulados, aunque la visión del mundo que manifiestan no coincida con las convenciones predominantes en el medio donde ellos desarrollan su actividad. Todo nos induce a pensar que el empeño creativo contribuye a la sólida estructuración de unas personalidades que podrían calificarse de *heroicas* por la tenacidad con la que afirman y defienden su singularidad en un medio

normalmente indiferente (cuando no es manifiestamente hostil). Sus obras son “especiales”, destacan mucho en el medio donde se encuentran, suelen llevar la firma orgullosa de sus autores, y es frecuente que haya también inscripciones de carácter filosófico o moralizante dirigidas a los hipotético espectadores.

Parece inevitable extraer la conclusión de que el impulso creativo irrefrenable detectado en estos personajes demuestra algo muy esperanzador: la “pulsión artística” es universal, irrumpe inesperadamente en cualquier momento o lugar, y se manifiesta con independencia del origen geográfico o del nivel socioeconómico y cultural.

**4. El síndrome de Juan Palomo.** Pero hace falta tiempo libre para dedicarlo a una actividad no remunerada, buena salud, energía, y un lugar propio donde poder trabajar sin impedimentos legales. Estas cosas juntas no suelen darse de un modo coincidente hasta la edad adulta, cuando ya se han alcanzado ciertos objetivos profesionales y vitales, o cuando algunos desengaños (o iluminaciones) empujan a los individuos hacia la materialización de sus sueños privados. Se dice que Man, por ejemplo, tras ver rechazadas sus pretensiones sentimentales con la maestra de Camelle, abandonó toda actividad lucrativa y se recluyó como un ermitaño laico a realizar su obra entre las rocas de la Costa da Morte (Fig. 2).

La vida familiar ordinaria parece un obstáculo serio para este tipo de actividades<sup>12</sup>, aunque no es raro que, una vez avanzada la construcción, y obtenida ya una cierta notoriedad en el ámbito local o regional, esas familias inicialmente reticentes cambien de actitud y lleguen incluso a colaborar en su ejecución. Abundan mucho los constructores “de fin de semana” y los que emplean en ello todos los ratos perdidos. Es notorio también el gran número de jubilados más o menos prematuros que se consagran a tales tareas: Justo Gallego empezó su “catedral” en Mejorada del Campo después de que fuera expulsado del convento cisterciense, a causa de una enfermedad, y se encontrara desocupado, libre de toda obligación familiar, con 36 años, en su pueblo natal; Máximo Rojo (que se casó muy tarde y no ha tenido descendencia) empezó su jardín escultórico al llegarle la jubilación, y cuenta cómo su mujer le previno contra las burlas que suscitaría en el pueblo, previsiblemente, su nueva pasión artística. Muy cerca de su jardín se encuentra la *casa de piedra*, que había sido tallada a golpe de pico, sin la ayuda de nadie, por el jornalero Lino Bueno, que dedicó a ello muchas hora extras (incluyendo bastantes noches) tras regresar de su dura faena como jornalero del campo.

Pero si muchas de estas cosas han podido hacerse y si no han sido derribadas todavía es porque los constructores suelen ser también los propietarios de los terrenos



Fig. 3. *Les Cabanes de Argelaguer, antes de su destrucción. Foto de hacia el año 1998.*

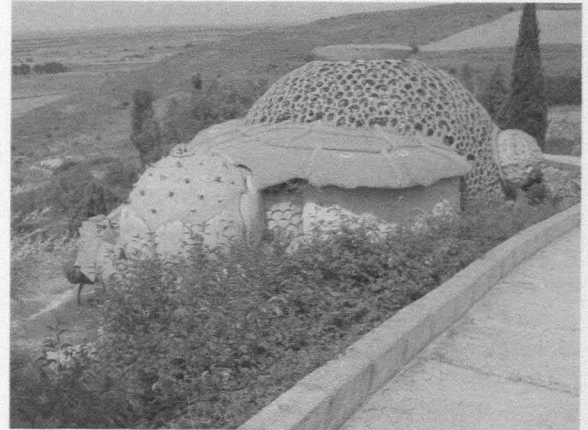


Fig. 4. *El estudio-museo de Salaguti en Sasamón (Burgos). Foto de 2004.*

donde se asientan sus obras. No hay distinción entre proyecto y materialización, ni entre constructor y usuario. Para que el escultecto realice su trabajo no hace falta una finca inmensa (aunque algunas creaciones ocupan espacios nada desdeñables), y basta con frecuencia un jardín, una pequeña huerta, o el ámbito de la propia casa. Hay excepciones notorias como las de Jean Tinguely y Niki de Saint-Phalle (con otros colaboradores), que ocuparon un claro en el bosque de Fontainebleau para hacer su gigantesco *Cíclope*<sup>13</sup>. La notoriedad de los creadores fue allí decisiva para que los poderes públicos no destruyeran la obra, levantada de modo ilegal. Otro caso interesante es el de *Rock Garden* en la ciudad india de Chandigarh, un amplio territorio ocupado por las amenidades *escultectónicas* que hizo, en una zona no urbanizable de la jungla, de modo clandestino, un empleado de los transportes públicos llamado Nek Chand Saini: trabajaba con materiales de desecho, de noche, iluminándose con neumáticos incendiados. Cuando se descubrió su obra prodigiosa hubo una tentativa administrativa de demolición, que fue parada gracias a la movilización cívica desatada a favor de su mantenimiento. La decisión de las autoridades locales fue admirable, pues convirtieron el lugar en un parque público y subvencionaron a Saini para que continuara con esa tarea, concediéndole incluso un pequeño equipo de ayudantes<sup>14</sup>.

En contraste con estos ejemplos ilustrados tenemos el caso de *Les Cabanes* de Argelaguer (Gerona), una extraordinaria construcción vegetal, cerca del canal de Can Sis Rals, hecha por Josep Pujiula en un terreno público, y que fue demolida sin contemplaciones por el MOPU hace unos años, a pesar del interés de aquella obra y de la gran popularidad que había alcanzado (Fig. 3). Así que, tratándose de cosas “marginales”, y salvando las excepciones de rigor, no cabe esperar mucho de la voluntad institucional de conservar y de valorar nada de esto: se comprende la persistente adhesión de estos artistas a

lo que llamaremos, siguiendo el refrán, “el síndrome de Juan Palomo” (yo me lo guiso y yo me lo como).

**5. Genealogía.** Debido en buena medida a esa peculiaridad, los escultectos margivagantes carecen de maestros y de discípulos. No existe para ellos ninguna escuela, ni afirman sus creaciones mediante manifiestos colectivos y declaraciones programáticas que permitan agruparlos por su posicionamiento ideológico o por su doctrina estética. No hay aquí “ismos”, ni estilos, ni tendencias, de modo que las filiaciones sobre las que se sustenta la historia del arte académica parecen para esta ocasión más arbitrarias, o totalmente azarosas. Cada uno de estos marginales es, o pretende ser, un *unicum*. Lo que acabamos de decir se acerca mucho a la visión que Jean Dubuffet nos legó de los artistas *bruts*, considerándolos como seres no contaminados por el sistema del arte: “[sus obras están realizadas por] unas personas ajenas al medio cultural y preservadas de su influencia. Sus autores tienen en su mayoría una instrucción rudimentaria. En otros casos, han logrado, a fuerza de perder la memoria o de una disposición espiritual sumamente contradictoria, emanciparse de las imitaciones de la cultura y encontrar una fecunda ingenuidad”<sup>15</sup>. Por eso sus hermanos, los “arquitectos salvajes”, han podido ser calificados como rebeldes transgresores, en la línea tradicional de los de los utopistas<sup>16</sup>.

Quizá sea ésta, no obstante, una caracterización excesivamente romántica. Es innegable, por una parte, que muchos de estos personajes han ejercido una notable influencia moral, como lo ha reconocido Gregory Amenoff afirmando que es “la ‘capacidad de enfoque’, la ‘intensidad’ y la ‘falta de astucia’ de los marginales lo que atrae a los artistas ortodoxos, más que un estilo o tema dados”<sup>17</sup>. Pero de otro lado no podemos seguir

manteniendo seriamente el mito del buen salvaje incontaminado, habitando entre nosotros impermeable a todo tipo de influencias. El cartero Cheval nos parece ahora un buen representante del *fin de siècle*, deudor del eclecticismo decimonónico, wagneriano a su manera ingenua, y heredero de una cultura figurativa enciclopédica que le llegaba leyendo libros populares y revistas ilustradas como *Le magasin pittoresque*. Relaciones con sus épocas y sociedades respectivas pueden detectarse en otros muchos creadores margivagantes. Casi todos los que estamos estudiando en España beben, sin duda alguna, en la cultura escolar y en los medios de masas. No siempre son conscientes de ello, pero la influencia de algunos grandes arquitectos o artistas consagrados planea sobre sus obras más de lo que se supone: la de Antoni Gaudí, en primer lugar, lo cual nos ha permitido reconocer una especie de estilo o corriente que hemos llamado *gaudirreioide*. La de Salvador Dalí y el surrealismo parece clara en el trabajo de Salaguti, aunque el artista no reconoce ni esa ni ninguna otra influencia<sup>18</sup> (Fig. 4). Casi todos son creadores *pop*, cercanos espiritualmente al *nouveau réalisme*.

Mirando el fenómeno en su conjunto (y no sólo los casos españoles) tal vez podría aventurarse el trazado de una evolución global de la escultura margivagante que atendiera a las grandes pulsiones culturales permitiéndonos insertar sus mejores ejemplos en los relatos de la historia del arte. Hablamos de una historia de “tiempo medio” o de “tiempo largo”, (por utilizar la terminología de Fernand Braudel<sup>19</sup>), respetuosa con la especificidad insobornable de cada creación, pero consciente de que nada surge en el vacío y de que lazos invisibles pero poderosos anclan todos los productos humanos a una época y un lugar. Nos parece así que podría reconocerse una primera etapa (fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX) inevitablemente condicionada por el eclecticismo y que tendría en el cartero Cheval a su principal representante. En la órbita delicuescente del *art nouveau* se situarían otras muchas creaciones, *gaudirreoides* o no, con anacronismos inauditos como lo demuestran casos como los de las Torres Watts de Los Ángeles (iniciadas en 1921) o “El Capricho de Cotrina” (empezado [en 1988]). El surrealismo y el primitivismo culto inspirarían otra oleada, y ahí tendríamos los trabajos de Edward James, Robert Tatin o Dalí, entre otros muchos, para corroborarlo. El organicismo popular de los años cuarenta-cincuenta (lo que en otro lugar hemos llamado *surreoide curviquebrado*<sup>20</sup>) vendría después permitiéndonos ver algunas afinidades en cosas tan alejadas como la *Desert View Tower* de Jacumba, California<sup>21</sup>, o el *Parque JH* de Torrelodones (Madrid). Y el universo del *pop*, con la variante europea del nuevo realismo, podría otorgar el trasfondo para comprender mejor, a partir de los años sesenta, otro sin fin de creaciones margivagan-

tes, pobladas de desechos heterogéneos de la sociedad de consumo.

Pero este cuadro histórico es muy tenue y excluye a muchas obras cuya clasificación estilística-cronológica parece imposible. Está claro que las influencias tienden a ser más claras cuando los artistas son más cultos: Dalí o Edward James conocían, desde luego, las grandes obras de los escultores margivagantes precedentes. También Niki de Saint-Phalle vio las obras de Cheval y Gaudí, y dijo que ambos creadores “cambiaron mi vida”<sup>22</sup>. La mayoría de los artistas que estamos considerando ahora carece, sin embargo, de instrucción, son marginales en todos los sentidos, y no es raro que vivan aislados en un hermético exilio interior. Las influencias llegan a ellos de un modo vago, difícil de precisar. Sorprende en estas circunstancias encontrarnos con muchas coincidencias formales en obras muy alejadas entre sí en el espacio y en el tiempo, ejecutadas por gente que no ha viajado y no ha visto los trabajos de los otros. Como a los prehistoriadores o a los etnólogos se nos plantea la disyuntiva entre una explicación *innatista* y otra *difusionista*. ¿Por qué Simon Rodia, Picassette y Acasio Mateo (el autor de una casa en Lorca), entre otros muchos, utilizan los mismos procedimientos? ¿Obedece la técnica del *trencadís* a una pulsión innata o debemos ver siempre en su empleo una influencia más o menos difusa de Gaudí? Seguramente no hace falta adoptar una posición excluyente: existen las influencias porque incluso el individuo más alejado e ignorante participa, aunque no lo desee, de un medio cultural. Pero no desdeñemos la posibilidad de que este asunto sea también un excelente observatorio para analizar las bases biológicas y psicológicas de la creación. ¿Revelan algunas constantes de la escultura margivagante la existencia de pulsiones creativas profundas y universales?

6. No nos parece, pues, que sea inoportuno traer a colación las **construcciones animales**, más significativas para nuestro argumento que el arte supuestamente primigenio de los locos. Los artistas que analizamos aquí hacen su obra como los pájaros su propio nido, o los gusanos su capullo: en un territorio acotado, controlado por ellos (de su propiedad, como ya hemos visto), crean un entorno envolvente. Los escultores margivagantes no aspiran a conquistar el mundo exterior sino a colonizar el suyo mediante un trabajo interminable que suele durar toda la vida. Obedecen a un instinto o a un impulso íntimo, sin buscar, en principio, la recompensa material y el reconocimiento social a los que aspira el artista profesional. Ellos no lo saben, pero esa pulsión personal les lleva a realizar cosas “tipificables” (parecidas a las que hacen otros como ellos, en otros lugares del mundo) como lo son también los hormigueros, las telarañas, los nidos, los termiteros, etc. Es verdad que la invención personal es

un rasgo característico de nuestros creadores, pero resulta sorprendente observar cómo los individuos (y las parejas o las colectividades) de animales constructores introducen también variantes a los prototipos arquitectónicos de la especie, en función de las circunstancias: los materiales de los nidos, por ejemplo, pueden variar mucho, según lo que los pájaros encuentren en cada momento, y es imposible explicar por qué no hay dos telarañas exactamente iguales, ni dos frigáneas con idéntica casacubierta protectora, ni dos colmenas silvestres con el mismo número y disposición de los panales, etc.<sup>23</sup>

Nos movemos en un terreno metafórico, obviamente, y si seguimos en él podríamos decir que los escultectos margivagantes no construyen para proteger a sus crías, para atrapar a sus presas o para seducir a las hembras (como hacen los pájaros-glorieta de Nueva Guinea), sino para transformarse interiormente. En eso se parecen un poco a las orugas, tejedoras pacientes de su capullo, del que saldrán un día convertidas en mariposas, alcanzada por fin su “realización personal”.

**7. El juego**, el impulso lúdico, la gratuidad aparentemente total de sus gestos constructivos, nos permite conectarlos con el mundo de la infancia. No nos interesa abundar en el estereotipo de una supuesta torpeza o falta de oficio, que sería común a los niños y a algunos escultectos margivagantes (como si éstos no hubieran progresado al crecer, adquiriendo nuevas capacidades y conocimientos técnicos), pues se trata de un supuesto muy controvertido y en el que no creemos demasiado. Es más interesante mencionar la falta de prejuicios. Las inhibiciones que encadenan el impulso creativo de los adultos (incluyendo entre ellos a la mayoría de los artistas ordinarios) no existen entre los niños más pequeños ni tampoco, aparentemente, en muchos margivagantes. Y por eso es tan importante en ambos casos la idea de la creación como juguete, o viceversa.

La preferencia por el ingenio tecnológico elemental lleva a estos creadores a inventar soluciones que nos hacen pensar a veces en algunos clásicos de la cultura de masas, como Rube Goldberg en Estados Unidos, o el infame Doctor Franz de Copenhague, supuesto maquinador, en España, de *Los grandes inventos de TBO*<sup>24</sup>. Juguetes son, en efecto, muchas de las cosas que intentamos caracterizar aquí: los jubilados John Fairmington y James Beveridge hicieron en Branxton (Inglaterra) un jardín de animales esculpidos para divertir al hijo minusválido del primero de ellos<sup>25</sup>. No son raros los “parques de atracciones”, como el de Bruno Weber en Dietikon (Suiza)<sup>26</sup>. Parece que Man invitaba a los visitantes de su “museo” (y especialmente a los niños) a divertirse dibujando o haciendo cosas creativas. No olvidemos tampoco a los numerosos constructores de tiovivos, molinos de viento o máquinas hilarantes (como Pierre Avezard,

Vollis Simpson, Tom O. Every, Noah Purifoy, etc.<sup>27</sup>). Un ejemplo extraordinario por su candidez y fragilidad se encuentra en la finca La Yesería, en La Alhóndiga (Guadalajara), con un complejo sistema para trasladar el agua mediante mangueras flexibles desde los raquíuticos manantiales de la parte alta de la propiedad, hasta los numerosos bidones y bañeras de desecho, en las terrazas inferiores (Fig. 5); también encontramos muchos juguetes (pájaros, lagartos, animales fabulosos...) habitando por doquier entre las conchas de la casa de Francisco del Río, en Montoro (Fig. 6).

Pero si la idea de la manipulación de las cosas, opuesta a la mera contemplación, diferencia básicamente al juguete de la obra de arte convencional, debe reconocerse que es difícil encontrar un solo ejemplo ajeno a esta pulsión lúdica. Los escultectos margivagantes no utilizan tecnología constructiva sofisticada. La relación de lo que hacen con sus cuerpos suele ser directa, física, claramente “manual”. Esta idea de que la obra es un juego para su creador (importantísima, por lo demás, en todas las ramas del arte) se extiende muchas veces a los visitantes: Cheval, que pedía “no tocar nada” en una inscripción situada entre las fachadas norte y este de su monumento, invitaba en otro lugar a inscribir una marca permanente, como testimonio de que el atrevido grafitero había visitado aquello<sup>28</sup>; los visitantes de *Les cabanes* de Argelaguer recorrían el laberinto vegetal como quien entraba en un parque de atracciones. Es como si hubiera resistencias o reservas mentales respecto al supuesto de considerarnos como meros “espectadores”, y de ahí la vacilación entre el deseo de que no estropeemos con nuestras intervenciones la obra realizada, y el no menos poderoso de que sigamos el ejemplo del creador margivagante dando rienda suelta a nuestro propio impulso creador.

El impacto recibido por los visitantes de algunos de los lugares de este libro es indudable: parece significativo que las caras talladas en las rocas por Eulogio Reguillo y Jorje Maldonado, junto al pantano de Buendía (Cuenca), hayan suscitado la aparición de otros talladores espontáneos y de muchos *grafitiescultores* (grafiteros que esculpen o hacen incisiones), pudiendo considerarse ya esta zona como un verdadero parque lúdico de la creación espontánea (Fig. 7); las pintadas de solidaridad con Man ocupan un buen lugar ahora entre las rocas de Camelle; no es descartable tampoco que el deseo de emulación haya llevado a la creación de obras alternativas, lo cual explicaría la cercanía del jardín de Máximo Rojo respecto a la *Casa de piedra* de Lino Bueno (en el mismo pueblo de Alcolea del Pinar), o la de la *Casa de las conchas* realizada por Francisco del Río en Montoro, a sólo unos kilómetros de la *Casa de la piedra* que Antonio Aguilera Rueda se había construido en Porcuna. También en algunos pueblos extremeños han surgido

otros talladores de setos como los elaborados en Losar de la Vera. De este modo no hablaríamos tanto de “influencias formales” en el sentido clásico de la historia del arte, como de un estímulo a las pulsiones, de una catapulta a los deseos (*naturales*, en todos los sentidos) de participación lúdica y creativa que suscita el ejemplo de los margivagantes.

**8. No carecen de sentido del humor.** Esa parodia de la alta tecnología y de la seriedad enfática de la gran arquitectura (o del Arte con mayúsculas) es menos inconsciente, a veces, de lo que suponemos. En cualquier caso, con independencia de cuáles puedan ser las intenciones explicitadas por los autores, está claro que sus creaciones pueden ser vistas de dos modos aparentemente contrapuestos: como un conjunto inaudito de solecismos técnico-artísticos, o como una hilarante burla de la alta cultura. Y quizá sea la mezcla inextricable de ambas cosas lo que hace sumamente incómodo este fenómeno para la crítica y la historia del arte ordinarias. ¿Se puede tratar de imitar con torpeza cosas reconocidas en los panteones de la cultura oficial, o asimilar con desmañada ingenuidad lecciones complejas, produciendo como resultando obras divertidas e interesantes? ¿No es acaso el *descarrilamiento* de los modelos, la burla de los ídolos culturales, lo que provoca esa gozosa sensación de liberación que experimentamos ante las obras de muchos escultectos margivagantes? De ahí que sea casi imposible acercarse al fenómeno sin ironía. Sólo esta formidable herramienta (o cualidad) del ser humano cultivado permite aceptar la existencia de un mundo artístico paralelo y alternativo, con sus propios “genios ingenuos” y sus peculiares (anti)reglas. En él se refleja el universo artístico y arquitectónico que ya creíamos conocer, pero aparece deformado, como esos espejos curvos de las ferias que nos permiten vernos como monstruos temporales (lo cual divierte mucho a nuestros amigos y familiares). Los margivagantes nos empujan más allá, obligándonos a pasar “al otro lado del espejo” para habitar espacios (como los de la Alicia de Lewis Carol) que son y no son los nuestros. ¿Un mundo artístico al revés? ¿Y cómo evitar el regocijo de asistir al gran carnaval del arte?

No olvido, desde luego, que escasean los margivagantes que se toman las cosas en broma: Luis García Vidal, el autor de las calaveras de Estella (Fig. 8), pretende aleccionarnos sobre asuntos trascendentales, y creo que su obra es el más insólito *memento mori* del arte contemporáneo (pero se gana la vida en París como caricaturista y sus muertos vegetales provocan también la carcajada). Justo Gallego hace su catedral de Mejorada del Campo pensando en la eternidad, y tampoco parece que nos quiera hacer reír (ni sonreír) el autor de esa *Casa de Dios* en Epila, poblada de seres terroríficos. Los artis-

tas profesionales incluidos en este mundo (Salaguti, Joan Miró Cuart, César Manrique, Dalí...) no nos quieren contar chistes. Casi todos los escultectos margivagantes parecen abrazar alguna especie de “religión”, sea ésta la del arte, la de la naturaleza o la tradicional gestionada por la Iglesia Católica. Pero por alguna razón que no pueden controlar, lo que tocan (es decir, lo que crean) se convierte en *follie*, en delirio hilarante. Son risibles casi siempre, pocas veces ridículos. Y permanece inalterable lo más obvio: hacen cosas fantásticas y extravagantes.

**9. Historia y religión,** mito y anécdota, ética trascendental y cultura de masas, chascarrillo y ciencia: todo se mezcla y se sitúa en el mismo plano. De este modo lo sublime se confunde con lo banal. Ya estaba este cóctel en los clásicos del fenómeno reconocidos a escala internacional (como Cheval, Picassiette, Grandma Prsbrey, etc.), y ahora lo vemos también en España con obstinada reiteración: los hermanos García Naveira quisieron hacer en su parque de Betanzos una especie de enciclopedia o “teatro de la memoria” donde el saber popular y la moral de su época se amalgamaba con sus obsesiones personales; el caso de Máximo Rojo es excepcional, al haber hecho en su antigua era de Alcolea del Pinar un auténtico laberinto escultórico inextricable representando la historia sagrada y profana, antigua o contemporánea, yuxtapuesto todo ello con personajes de actualidad, exaltaciones monumentales de su propia persona, consejos, lecciones de cosas, etc. (Fig. 9). Esa es la misma actitud que llevó al autor de la *Casa de las coclinas* de Tabernes a hacer una apoteosis del botijo, o de unas grandes flores, recubriéndolo todo con las mismas conchas que llenaban por completo las paredes.

La descontextualización, la naturalidad con la que se presenta lo insólito, es lo que lleva a la proliferación de “barcos de secano” (como ese prodigio de la fantasía que está varado en Hornachos), a los aviones-casa (aunque pocas veces superan a la desopilante reproducción del Concorde sobre un tejado en el pueblo manchego de Villar de Chinchilla) (Fig. 10), o a los delirios orgánicos de un Salaguti en el páramo castellano de Sasamón (Burgos). También habría que mencionar en esta línea los “castillos urbanos”, como el gigantesco de Tarrasa construido por Lluís Corominas. Es lógico que el fenómeno margivagante haya atraído mucho a los estudiosos del surrealismo, pues aquí parece confirmarse la definición (arrebataada a Lautréamont) de aquel movimiento de la vanguardia: “el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones” podría equipararse al del hallazgo de un jardín gaudiniano en un hospital psiquiátrico, al de una enorme catedral estrafalaria en un pueblo de Madrid, o al de una vivienda prodigiosa en las burbujas de un volcán. Creo que todo esto tiene mucho que ver con el deseo de domesti-





Fig. 5. Los juegos de agua en una finca de La Alhóndiga (Guadalajara). Foto de 2004.



Fig. 6. Piscina y casa de juguete en la Casa de las Conchas de Montoro. Foto de 2004.



Fig. 7. "Grafitiesculturas" junto al Pantano de Buendía (Cuenca). Foto de 2004.

car lo sublime, una aspiración que trae la consecuencia paradójica, bien lograda por los escultectos margivagantes, de permitirnos encontrar ese estremecimiento romántico en el seno de lo banal.

**10. Reciclaje.** ¿Pero hay algo aparentemente menos sublime que la basura? La reutilización de lo existente otorga una nueva vida a las cosas abandonadas o a las que, simplemente, fueron fabricadas inicialmente con otra intención. El origen de esta práctica se halla en el *ready-made* duchampiano, y tiene en la alta cultura artística un episodio tan glorioso como el *nouveau réalisme*. No nos sorprende saber que Jean Tinguely y Niki de Saint-Phalle oscilaran entre al Arte (con mayúsculas) y la escultectura margivagante. Lo cierto es que casi todos los artistas que nos ocupan ahora emplean en sus obras



Fig. 8. Calavera y coches entorchocados en Estella (Navarra). Foto de Javier San Martín (2004).

abundantes desperdicios, cosas inservibles para la sociedad a la que pertenecen. Son robinsones que allegan a su isla creativa los restos de todos los naufragios detectados en las inmediaciones. Cheval empezó recogiendo piedras que carecían, obviamente, de propietario, y los que han



Fig. 9. Máximo Rojo en centro de su jardín de esculturas de Alcolea del Pinar (Guadalajara). Foto de 2004.

venido después han hecho lo mismo con trozos de cerámica, botellas, latas, alambres, cajas, desperdicios industriales de todo tipo, maderas, bidones, etc. No todos lo hacen con el mismo entusiasmo, pudiendo establecerse una ecuación que podríamos enunciar en los siguientes términos: cuanto mayor es la pobreza del escultecto margivagante más empeño suele poner en el reciclaje. Pero no parece guardar mucha relación con el nivel cultural o social, pues esta práctica, aparentemente “primitiva”, ha sido bendecida por corrientes artísticas privilegiadas del arte culto, y se manifiesta del mismo modo tanto entre margivagantes muy ingenuos como entre otros más informados de las corrientes del arte contemporáneo.

Una obra maestra primordial de esta subvariante, la *House of Mirrors* que Clarence Schmidt construyó en Woodstock, Nueva York, llegó a ser (hasta su destrucción por un incendio en 1968) una gigantesca estructura de siete pisos, con treinta y cinco habitaciones, apoyada en la ladera de una colina. Estaba construida con todo tipo de desechos<sup>29</sup>. Pero son incontables los que han seguido esta estela: Simon Rodia levantó sus *Torres Watts* con hierros, cristales y cerámicas encontradas, lo mismo que hicieron Picassiette (Fig. 11), Nek Chand



Fig. 10. *El Concorde* sobre un tejado en Villar de Chinchilla. Foto de 2003.

Saini, u otros tan diferentes entre sí como el artista conceptual Ben Vautrier en su *Cunégonde et Malabar* y el reverendo Howard Finster, creador del *Paradise Garden*<sup>30</sup>. Algunos ejemplos españoles son soberbios. Lo mejor de la catedral de Mejorada del Campo es el ingenio reciclador puesto a punto por Justo Gallego, de quien se dice que iba de noche a las fábricas de cerámica a buscar los ladrillos deformes y desechados (que dan ahora un aspecto interesantísimo a algunos muros sin enfoscar) (Fig. 12); este personaje ha empleado bidones de cartón como cilindros para el encofrado de las columnas de hormigón, espirales de alambre para las arquivoltas y barandillas, y un sin fin de soluciones propias más. El interior de su edificio es, en los primeros años del siglo XXI, una prodigiosa instalación, un monumento inconsciente del *povera* o de la *antiforma*: bañeras, incontables envases cilíndricos de plástico, leña, amasijos de alambre y trozos heterogéneos de mármol se amontonan en diversos lugares de la inmensa nave, siguiendo un cierto orden aleatorio, muy alejado, sin embargo, de lo que cabría esperar en una obra arquitectónica disciplinar.

Esta última observación nos permite caracterizar al escultecto reciclador como un ente que clasifica, un demiurgo civilizador que impone un orden en ese caos absoluto de los desechos que es el basurero. Selecciona las cosas en función de sus nuevos usos potenciales: los viejos somieres pueden ser cercas (como en la finca de La Alhóndiga o en las huertas de Valencia), las botellas sustituir a los ladrillos, los retretes a los maceteros, y así sucesivamente. Y cualquier cosa llegará a tener una nueva vida como elemento decorativo: etiquetas, dibujos industriales sobre cristales o latas, envases, juguetes de plástico, etc. Estas cosas pueden llegar a funcionar como las teselas imaginarias de la gran obra-mosaico en la que los margivagantes se hallan empeñados. Aunque ellos no

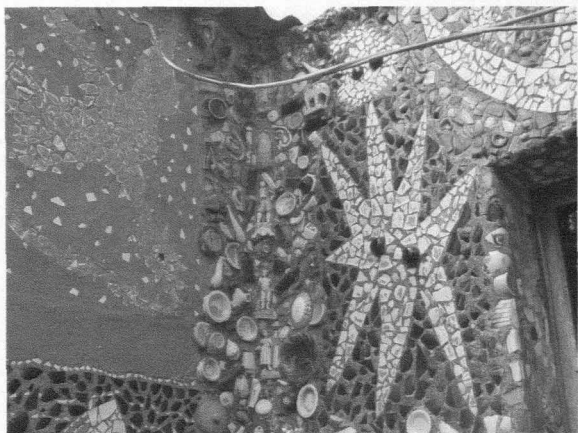


Fig. 11. Desechos recuperados en una esquina de la casa de Picassiette (Chartres). Foto de 2004.

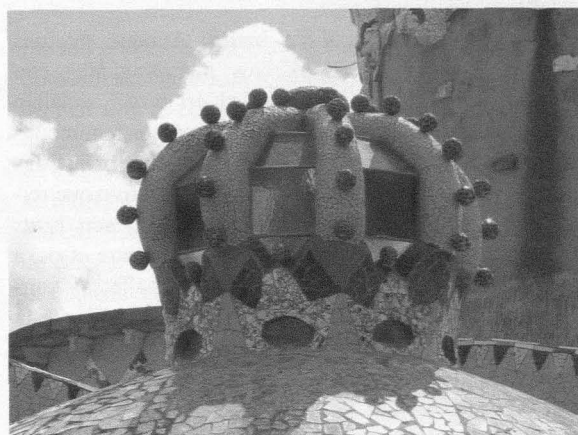


Fig. 13. Detalle del Capricho de Cotrina (Badajoz). Foto de María del Mar Lozano (2004).

lo sepan, o lo adivinen sólo a medias, son artistas *pop*, tan desmitificadores como Oldenburg, o como el Rauschenberg de las *combine paintings*. Si antes, con un guiño psicobiológico, considerábamos a estos trabajos en una especie de terreno intermedio, entre las construcciones animales y la arquitectura ordinaria, ahora diremos que la manía recicladora sugiere la existencia de otra pulsión humana primordial: la de ordenar lo informe, en un doble sentido físico e intelectual; la de apropiarse de las cosas, exhibiendo un anhelo tan natural como imposible de servirse de “lo ya hecho” para eludir la condena bíblica al trabajo.

11. Se comprende por qué está tan extendida la técnica del *trencadís*. Para los escultectos margigavantes es una manera de aunar el aprovechamiento de los más

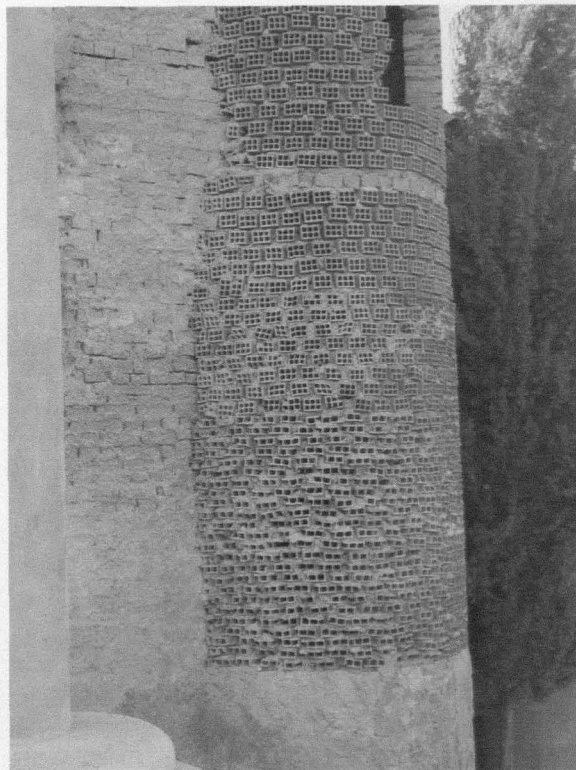


Fig. 12. Ladrillos deformes, recuperados, en un torreón de la Catedral de Mejorada del Campo. Foto de 2004.

insignificantes fragmentos de las cosas desechadas con el “principio collage” que parece inherente a todas las operaciones de reciclaje. Conviene, sin embargo, matizar esta cuestión: puede que veamos similitudes formales aparentes entre la obra de Gaudí, y otras cosas como los jardines del Hospital Psiquiátrico de Sant Boi de Llobregat, la casa de Picassiette, o el capricho de Cotrina (Fig. 13), pero se trata, en verdad, de cosas muy diferentes. En Gaudí debió contar mucho el deseo de evocar el craquelado de algunas porcelanas orientales, un refinamiento de la época simbolista que no tiene nada que ver con las incrustaciones de desperdicios de casi todos nuestros artistas recicladores. Otro caso es el de quienes *sí* quieren imitar los logros del gran arquitecto catalán con fines decorativos, como creo que sucede en Cotrina, o en el jardín de Leo Bassi en Mallorca.

Esta técnica parece satisfacer deseos muy persistentes de los margigavantes, como el de hacer una construcción “por agregación” más que “por sustracción”. Salvo alguna excepción, como la casa tallada en la roca por Lino Bueno, lo normal es que estos artistas sean albañiles y ensambladores, artistas *bricoleurs*, maestros de la chapuza ingeniosa, adeptos al añadido interminable. En este sentido no son *neoplatónicos*, como lo fueron el gran



Fig. 14. La casa-gruta de Lino Bueno en Alcolea del Pinar (Guadalajara). Foto de 2004.

Miguel Ángel y todos los adeptos renacentistas a la escultura “*per forza di levare*”, es decir, la que revelaba la forma perfecta contenida en el bloque marmóreo (la idea platónica) eliminando toda la imperfección sobrante<sup>31</sup>. Pocas veces siguen los margivagantes desde el principio hasta el final un plano preconcebido. No hay, pues, un diseño único, o cambia el concepto a medida que pasan los años y progresa la obra.

El *trencadís* proporciona también una piel excepcional que permite disimular con su resistencia e impermeabilidad la frecuente pobreza estructural de estos edificios. Gracias a su empleo la superficie construida brilla de un modo poderoso, lo cual, como reconoció George R. Collins, parece otra aspiración de estos artistas: “Ellos son intensamente llamativos (*colorful*). Esto no implica solamente que son fantásticos o chocantes ... sino también que son más policromados y significativos (simbólicamente llamativos) que la mayor parte de la arquitectura histórica”<sup>32</sup>. Añadiremos que esta concentración del empeño fantástico en la superficie exterior lleva a un arte de recubrición cuyo desbordamiento conduce a la colonización de todas las paredes exteriores e interiores de las viviendas, incluyendo los muebles. Esa exaltación del *trencadís* la vemos en gentes que no han conocido, casi con seguridad, la obra de sus colegas, como sucede con Picassiette, Robert Vasseur, o Acasio Mateo (el autor de la casa de Lorca). No es necesario, en estos casos, disponer de un gran espacio o de una construcción de nueva planta, pudiendo concentrarse el margivagante en la decoración fantástica de su modesta casa.

**12. Apoteosis de un material.** No es raro tampoco que estos artistas intenten con su obra hacer un alarde técnico o artesanal en relación con un material empleado

con exclusividad, como si pretendieran decir: “esta maravilla es toda de piedra” (lo vemos en las casas de Porcuna o de Alcolea del Pinar), o “está recortada en masa vegetal” (véanse las figuras talladas en las calles de Losar de la Vera), “la he recubierto totalmente de conchas” (casas de Tabernes o Montoro), “es exclusivamente de cemento” (esculturas de Máximo Rojo), etc. Parece haber ahí un deseo candoroso de exasperar las posibilidades técnicas y expresivas de los recursos haciendo que éstos pasen del ámbito de lo habitual y cotidiano a una nueva condición fantástica. No se trata de falsear la naturaleza o la apariencia de los materiales, disimulándolos (como esos edificios de estuco que se pintan con vetas para que parezcan de mármol, por ejemplo), sino todo lo contrario: es el exhibicionismo descarado de sus componentes reales lo que acentúa su “sinceridad”, y lo que más contribuye al alejamiento del *kitch*, un rasgo éste que consideramos esencial para entender bien a los escultectos margivagantes.

**13. Arte bruto, arte en bruto.** Aunque estamos caracterizando a los escultectos margivagantes con muchos de los rasgos atribuidos al *art brut*<sup>33</sup>, quisiera evitar el malentendido de considerar a ambos fenómenos como absolutamente coincidentes: no todos los artistas que analizamos pertenecerían al ámbito creativo que reivindicaron Dubuffet o Thévoz, y tampoco son *bruts* todos los escultectos. Nosotros excluimos, entre otros, a los meros dibujantes o a los pintores de caballete, y tampoco prestamos atención a la alienación mental o a la infancia como supuestos filones significativos de la creación espontánea. Pero sí nos aprovecharemos del desenfoque proporcionado por una traducción del término francés, incorrecta aunque útil para nuestros objetivos. *Arte bruto*, pues, en el sentido de que es poco educado, sin modales, grosero. Y también un *arte brutal*, salvaje, crudo y violento. De muchas de estas creaciones podemos decir que son “una brutalidad”. La conmoción que provocan, junto a la sinceridad innegable de sus planteamientos, sitúan a los escultectos margivagantes fuera de la dialéctica del bien o del mal gusto. Lo hemos dicho antes: están en las antípodas del *kitsch*, que es un fenómeno de envilecimiento estético caracterizado por la falsificación de las técnicas, de los efectos y de los sentimientos<sup>34</sup>. Nada de las suaves complacencias ni de los halagos típicos del *midcult*<sup>35</sup>: la escultura margivagante evita cuidadosamente las amables praderas del “quiero y no puedo”. Estas obras apelan a las raíces de la condición humana y resuenan con un eco poderoso en las fibras intelectuales más sensibles de la alta cultura artística, pero no se avienen bien con los términos (inter)medios.

Al no ser “refinado”, es un *arte en bruto*, más auténtico y *original* (cercano al origen), por lo tanto, que el arte ordinario. Los escultectos margivagantes no han

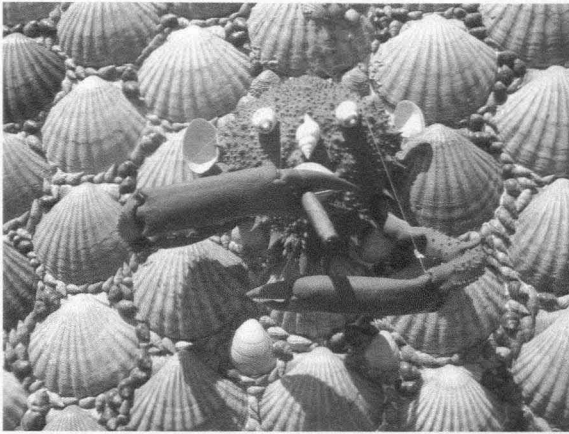


Fig. 15. Detalle de la casa de las conchas de Tazones. Foto de Carlos Reyero (2004)



Fig. 16. Tumba de Antonio Aguilera, reproduciendo la "Casa de la Piedra". Cementerio de Porcuna (Jaén). Foto de 2004

pasado por los canales que sancionan (purifican, filtran, domestican, encauzan, legitiman...) la artísticidad. Como no han sido re-conocidos por el sistema del arte no hay discursos para ellos y puede parecer que no existen. Algo de eso estaba implícito en las palabras de Collins cuando se refirió a la naturaleza inefable de la fantasía arquitectónica: "Es a menudo espectacular, pero no resulta fácil de categorizar y analizar. Esto es tal vez lo que significa la fantasía: el ser tan excitante y tan extraña como para ser indescriptible"<sup>36</sup>. ¿No es significativo que la bibliografía internacional sobre el fenómeno sea tan escasa, y que este libro sea el primero dedicado a analizarlo en España?

**14.** Terminaremos estas consideraciones generales refiriéndonos a algunos **arquetipos**. No me refiero a las "clases de edificios" (quizá pudiéramos hablar también aquí de tipologías) sino a otra cosa más próxima a ciertas constantes del inconsciente colectivo, en el sentido jungiano. Ésta es, en buena medida, una arquitectura uterina, protectora: el escultecto margivagante suele actuar trazando una barrera entre su guarida y el mundo exterior. Pocas de estas construcciones poseen el rigor geométrico, la fría ortogonalidad de la arquitectura ordinaria, y de ahí la recurrencia a las referencias orgánicas o al naturalismo primordial de la gruta<sup>37</sup>. Daniel Defoe describió a su héroe Robinson Crusoe construyéndose una empalizada protectora pero le hizo vivir fundamentalmente en una gruta semiexcavada. La que se hizo construir Luis II de Baviera en Linderhof, de cemento pintado, con un lago navegable, alumbrada con sugerentes luces eléctricas, era como un sofisticado decorado wagneriano, y servía bien a la notoria misantropía de aquel monarca. Ha habido otras muchas, en parques de atracciones y en casas o jardines privados (Betanzos,

Montserrat, etc.). Con menor falsedad sentimental (y mayor cercanía, por lo tanto, a la autenticidad de los mejores escultectos margivagantes) encontramos otros ejemplos heroicos, como el de Baldasare Forestiere en Fresno, California, que llegó a excavar una especie de laberíntico palacio subterráneo, con un centenar de habitaciones y patios<sup>38</sup>. Lino Bueno, el esforzado picador de Alcolea del Pinar, puede considerarse en la misma onda (Fig. 14). Este impulso parece irrefrenable también para los margivagantes más cultivados, pues grutas primordiales son la vivienda de César Manrique en unas burbujas de lava, el estudio-museo de Salagutí, y la casa de André Bloc en Carboneras, que puede considerarse como una evocación de las viviendas troglodíticas tradicionales en algunos pueblos de Murcia y Almería.

¿Se relaciona con todo esto, a un nivel inconsciente, la preferencia por las conchas? El folklore y el habla popular asocian los caparazones de los moluscos con los recovecos (corporales o naturales), y con el sexo femenino. Se trata, además, de restos de algo comestible, con los cuales se hace una especie de trencadís que sería muy literalmente *orgánico*. Una prueba de la proximidad de ambos recursos constructivos la tenemos en *La maison à vaiselle cassée* de Robert Vasseur, cerca de Rouen, en la cual conviven unas paredes recubiertas con trozos irregulares de cerámica y otras invadidas por distintos tipos de conchas<sup>39</sup>. Las casas (o *follies* varias) adornadas con este tipo de desechos son abundantísimas en todo el mundo sin que parezcan justificarse por razones geográficas: es cierto que la casa de las coquinas en la huerta de Tabernes no está a muchos kilómetros del mar, y lo mismo sucede con el *Watford Shell Garden* de Bill Charge, cerca de Londres<sup>40</sup>, pero más espectacular es la obra de Francisco del Río en Montoro, una población de

la Andalucía interior, muy alejada de la costa. En estos y en otros casos nos aproximamos a la idea de un arte comestible, comparable en el dominio arquitectónico con las figuras de Arcimboldo (Fig. 15), o con la caracterización que hizo Dalí del *art nouveau*<sup>41</sup>.

Hay algo en ello del mítico país de Jauja. Los escultores margivagantes pretenden casi siempre rehacer el paraíso perdido, son utopistas románticos; no me cabe duda de que Ernst Bloch los habría metido dentro del “principio esperanza” si hubiera podido conocer sus logros y aspiraciones<sup>42</sup>. Ya hemos dicho que suelen acotar sus dominios creativos, lo cual ha llevado a Gustau Gili a recordar que “paraíso” significa “vallado” en el idioma iraní antiguo<sup>43</sup>. Lo que encontramos dentro de ese territorio suele ser una representación completa y coherente (aunque frecuentemente delirante) del mundo y de la vida, de la moral y de la historia: invitaciones al bien, reconvenciones, sueños placenteros, y un sin fin de cosas más en un aparente (des)orden conceptual que desafía nuestros sistemas de clasificación, como los de aquella rara enciclopedia china mencionada en algún lugar por Jorge Luis Borges.

Y la muerte, tan presente siempre. Nos recuerda la vocación ancestral de supervivencia en el individuo de la especie humana, apuntando a la meta anhelada por el artista romántico: la eternidad. Cheval llegó a hacer hasta dos tumbas ficticias en el palacio que le dio tanta fama, y construyó un mausoleo real, para él y su familia, en el

cementerio de Hauterives; Picassiette levantó en uno de los patios de su casa una “tumba del espíritu”; Antonio Aguilera Rueda talló una reducción a escala de la *Casa de la piedra* para colocarla sobre su tumba, en el cementerio de Porcuna (Fig. 16); un Concorde más pequeño que el del tejado de su casa está sobre la tumba de Celestino Giménez en la necrópolis de Villar de Chinchilla; el enterramiento imaginario de Máximo Rojo y de su esposa está esculpido en el centro del jardín de esculturas de cemento, en Alcolea del Pinar; en Lorca, un notable monumento funerario de trencadís complementa, en el cementerio local, a la casa que Acasio Mateo se había construido en la ciudad.

Hay muchos más casos, en España y en todos los países de los cinco continentes, porque el deseo de construirse un paraíso (el de ir a él) es una constante universal. Al concebirse de espaldas al mundo sólo se puede hacer por y para la muerte. Estos individuos llegan a entregarse tanto a sus creaciones que éstas acaban convirtiéndose en sus destinos biográficos respectivos. Son *performers* muy radicales: la vida es la obra y viceversa. Misioneros candorosos y arriesgados en los continentes inexplorados de la libre fantasía, los escultores margivagantes se inmolan gozosos en la religión del arte. También en esto imitan y superan los comportamientos habituales del sistema. Son tan *extremados* que aniquilan las estrategias, desvelan las trampas estéticas en las que vivimos, y nos obligan, indefensos, a enfrentarnos con lo esencial.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artículo es un adelanto del prólogo al libro colectivo *España Fantástica. Esculturas margivagantes*, que Ediciones Siruela (Madrid) publicará el año 2005. La investigación que lo sustenta se inscribe dentro del Proyecto BHA 2002-03830. El autor desea expresar su agradecimiento a los otros miembros de este grupo de investigación, que han descubierto y analizado extensamente muchos de los ejemplos españoles que aquí se mencionan de pasada: Gonzalo Borrás, Julián Díaz, Francisco Galante, Javier Hernando, Juan José Lahuerta, María del Mar Lozano, Fernando Martín, Javier Pérez, Carlos Reyero, Laia Rosa, Javier San Martín, Miguel Seguí, y María Luisa Sobrino.

<sup>2</sup> El libro más completo sobre el cartero Cheval es el de Jean-Pierre JOUVE, Claude PRÉVOST y Clovis PRÉVOST, *Le palais idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*. Editions du Moniteur, Paris 1981.

<sup>3</sup> Cit. Por Michel THÉVOZ, *L'Ar brut*. Skira, Ginebra 1975, p. 11.

<sup>4</sup> Uno de los más espectaculares es el gran conjunto de Closerie Falballa, cerca de París, con esculturas-arquitecturas (o *esculturas*, según la terminología que proponemos aquí) de cemento y polietileno colocadas en un territorio de varias hectáreas, cerca de París. Cfr. Michael SCHUYT y Joost ELFFERS, con texto de George R. COLLINS, *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*. Thames and Hudson, Londres 1980, p. 42

<sup>5</sup> Como puede verse, por ejemplo, en el título del excelente libro de John MAIZELS, *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Phaidon, Londres 1996. Este mismo autor es el editor de la revista especializada *Raw Vision*.

<sup>6</sup> Roger CARDINAL, *Outsider Art*. Praeger, Nueva York 1972.

<sup>7</sup> La carta está recogida, con los términos originales en inglés y sus traducciones al castellano, en Maurice TUCHMAN, “Introducción”. En Murice TUCHMAN y Carol S. ELIEL, *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. MNCARS, Madrid 1993, p. 11 y nota 9.

<sup>8</sup> Jonathan WILLIAMS, “Ojos por fuera y ojos por dentro”. En el catálogo *Visiones paralelas... op. cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> MICHEL THÉVOZ, “Préface”. En Lucienne Peiry, *L'Art Brut*. Flammarion, Paris 1997, p. 7.

<sup>10</sup> Además del ya citado *Fantastic Architecture*, puede consultarse el libro de John MAIZELS con las espectaculares fotografías de Deidi von SCHAEWEN, *Fantasy Worlds*, Taschen, Colonia 1999.

<sup>11</sup> Claude ARZ ha empleado en francés un término parecido: “archisculpteur”. Véase su libro *La France insolite*. Hachette, París 1994, p. 10 y en otros lugares de la obra.

- <sup>12</sup> En casi todas las conversaciones con estos creadores se deja ver un cierto antagonismo entre la vida familiar ordinaria y la dedicación exclusiva que exige la obra.
- <sup>13</sup> Documentado en *Fantasy Worlds* (op. cit., pp. 42-47) y *Fantastic Architecture* (op. cit., pp.38-40 ). Esta obra, conocida también como *La tête o Monstre dans la forêt*, es comentada ampliamente en diversos lugares por Pontus HULTEN en el libro-catálogo de la exposición *Tinguely*. Centre Georges Pompidou, París 1988.
- <sup>14</sup> Cfr. *Fantasy Worlds*. op. cit. pp. 294-301.
- <sup>15</sup> En el texto "Paso al incivismo" (1967). Recogido en Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte*. Barral Editores, Barcelona 1975, p. 122.
- <sup>16</sup> Cfr. Gustau Gili GALFETTI, *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*. Ed. Gustavo GILI, Barcelona 1999, p. 11.
- <sup>17</sup> De un coloquio especializado celebrado en Nueva York en 1990. Recogido por Carol S. ELIEL, "Influencia moral e intención expresiva. Un modelo de la relación entre integrado y marginal". En *Visiones paralelas*. op. cit., p. 17.
- <sup>18</sup> Según conversaciones mantenidas con distintos autores de este libro, incluyendo la que tuvo conmigo el día 22 de agosto de 2004.
- <sup>19</sup> Véase Fernand BRAUDEL, "La larga duración" [1958]. En *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial, Madrid 1968, pp. 60 y ss.
- <sup>20</sup> Vid. Juan Antonio RAMÍREZ, "Surreoide curviquebrado". En *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid 1992, pp. 119 y ss.
- <sup>21</sup> Cfr. *Fantasy...* op. cit., pp. 210-13.
- <sup>22</sup> Cfr. *Fantastic Architecture*. op. cit., p 52.
- <sup>23</sup> Hay mucho que investigar todavía desde el punto de vista estético en el universo animal. Algunas obras útiles son: Karl von FRISCH, *Animal Architecture*. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, 1974; Juhani Pallasmaa, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*. Fundación César Manrique, Lanzarote, Madrid 2001; Anna OMEDES y Josep PIQUÉ (comisarios), *Els altres arquitectes. Los otros arquitectos. The other architects*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2004; Juan Antonio Ramírez, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Ediciones Siruela, Madrid 1998.
- <sup>24</sup> En otro lugar hemos aludido a la posible influencia de Rube GOLDBERG en el *Gran vidrio*. Vid. J. A. RAMÍREZ, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Eds. Siruela, Madrid 1993, p. 164. De los *Los grandes inventos de TBO* nos ocupamos en J. A. RAMÍREZ, *La historieta cómica de post-guerra*. Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1975, pp. 67-68.
- <sup>25</sup> *Fantasy...* op. cit., pp. 34-35.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 172-181; *Fantastic Architecture*. op. cit., pp. 46-49.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 108, 208, 218 y 288.
- <sup>28</sup> *Le palais idéal...* op. cit., p. 231.
- <sup>29</sup> Vid. Michel THÉVOZ, *L'Art Brut*. Skira, Ginebra 1975, pp. 37-38; *Fantastic Architecture*. op. cit., pp. 200-201.
- <sup>30</sup> *Fantasy Worlds*. pp. 36-41 y 250-52; R. PEACOCK y Annibel JENKINS, *Paradise Garden. A Trip through Finster's Visionary World*. Chronicle Books, San Francisco 1996.
- <sup>31</sup> Vid. Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, Madrid 1977.
- <sup>32</sup> G. R. COLLINS, *Fantastic...* op. cit. , p. 16
- <sup>33</sup> Véanse las obras citadas de J. Dubuffet y Michel Thévoz, o el libro más reciente de Lucienne PEIRY, *L'Art brut*. Flammarion, París 1997.
- <sup>34</sup> Vid. Clement GREENBERG, "Vanguardia y kitsch" [1939]. En *La industria de la cultura*. Alberto Corazón Editor, Madrid 1969. Otras obras básicas sobre el asunto son las de Abraham MOLES (*El kitsch. El arte de la felicidad*. Paidós, Buenos Aires 1973) y la dirigida por Gillo Dorfles, donde se recoge también el ensayo de Greenberg (*El Kitsch. Antología del mal gusto*. Ed. Lumen, Barcelona 1973).
- <sup>35</sup> Sobre el concepto de *midcult* véase Russell LYNES, *The Tastemakers. The Shaping of American Popular Taste* [1949]. Dover, Nueva York 1980.
- <sup>36</sup> *Fantastic...* op. cit., p. 8
- <sup>37</sup> La importancia de este motivo para la historia del arte ha sido analizada por Naomi Miller, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*. Geoge Braziller, Nueva York 1982.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 160-63.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 90-93.
- <sup>40</sup> *Fantasy Worlds*. op. cit., pp. 170-71.
- <sup>41</sup> Salvador DALÍ, "Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura *modern style*" [1933]. En *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*. Ediciones Siruela, Madrid 1994, pp. 154-59.
- <sup>42</sup> Cfr. Ernst BLOCH, *El principio esperanza*. [3 vols.]. Ed. Aguilar, Madrid 1977-80.
- <sup>43</sup> G. GILI GALFETTI, *Mi casa...* op. cit., p. 10.