

La predilección por el ser humano o, por mejor decir, el ser humano *encarnado* marca, desde su origen, la obra de Darío Villalba. Un cuerpo, raíz de toda experiencia, que se presenta habitualmente con rasgos escultóricos, sean grisallas de esculturas o fotografías de estatuas; pero, sobre todo, como misterioso cuerpo *doliente* a veces objetualizado en la crueldad de un fragmento (unos pies atados con vendas), a veces en la mirada extraviada de un loco o de un enfermo. Su coherencia artística y moral le empujará, en unos trabajos realizados en 1992, a incluir, superando el pudor y la autocensura, la desnudez de su propia carne en esa mirada sacrificial con que envuelve la redención de lo humano. De hecho, es un pintor cuyo motor clave ha sido siempre una mirada interior y, en consecuencia, el saqueo –en términos retóricos– de su experiencia biográfica.(1) El mismo artista nos señala que “la obra encierra no sólo lo que se ve, sino las motivaciones, vivencias y estados anímicos que están ocultos detrás del cuadro.”(2)

El proceso de desinhibición respecto a su cuerpo y la profunda empatía por el sufrimiento ajeno, llevan a Darío Villalba a realizar, entre 1990 y 1993, un grupo de obras, agrupadas ocasionalmente bajo el título de “Autobiografía de la imagen”, con la temática de la enfermedad del SIDA. En ellas retoma la imagen ya utilizada en el *encapsulado* de 1973 *El enfermo*, pero también incluye obras que contienen fotografías del propio artista desnudo, con una cruz negra pintada en la espalda o en el pecho (*La desnudez de la visibilidad-Cruz o Searching Nakedness of Vision*, 1992), tendido sobre una cama, mostrando su cabeza, que emerge desde una sábana blanca (la serie *Empatía* de 1993),(3) pero siempre evidenciando su cercanía y solidaridad al sufrimiento producido por la terrible enfermedad.

*Memento a los muertos por el SIDA* se encuentra en el ojo del huracán del desafío político y social que supuso el descubrimiento del llamado síndrome de inmunodeficiencia adquirida a principios de los ochenta, y su trágica expansión, especialmente entre los colectivos de homosexuales y drogadictos. A mediados de la década había ya más de diez millones de enfermos, pero el impacto mediático y la conmoción popular se producirán, coincidiendo en la misma fecha, con el anuncio de que personajes o actores célebres padecían la enfermedad. Se generó, con ello, una concienciación general sobre la epidemia, hasta ese momento condenada al ostracismo, y un movimiento solidario con los enfermos y seropositivos cuya efervescencia perdurará hasta los primeros años noventa. Primero en Estados Unidos, y en Europa ya a finales de la década, se formaron grupos de activistas que desarrollarán acciones e intervenciones artísticas encaminadas a combatir los prejuicios homofóbicos y racistas que marginaban a los enfermos.

Para plasmar su profunda empatía por la tragedia, Villalba recurre a otro de sus *documentos básicos*: la fotografía de un hombre con los pies vendados en una cama de hospital que el artista ha denominado insistentemente “El enfermo”; una imagen que ha aparecido en buena parte de su obra anterior bajo distintos mantos. Dentro de la predilección del artista por el constante cuestionamiento o diálogo con su propia obra, hacia 1988 comienza a visitar parte de la misma, tras recuperar el archivo fotográfico que había logrado reunir entre los años sesenta y setenta y que se encontraban en poder de Gloria Kirby. En este caso se trata de una imagen recurrente en su estrecho y obsesivo catálogo personal, extraída originalmente de

un tratado médico-psiquiátrico, en la que se delata el impotente dramatismo de un enfermo deforme, atado a su propio lecho con el cuerpo parcialmente tapado por una sábana. Para quien sigue la obra de Villalba es fácil identificar al personaje de la ya citada construcción tridimensional *El enfermo* de 1973, o los *Pies vendados* que, también como gigantesco *encapsulado* realiza el mismo año y reitera, como óleo emulsionado, en 1976. Vuelve a aparecer en *El enfermo* de 1978 y de cuerpo entero o mostrando detalles (los pies, la cabeza) en dos trípticos de 1975 (*Tríptico enfermo I y II*), en otros dos trípticos de 1980 (*El enfermo y Tránsito*). En la obra que comentamos se advierte un detalle adicional, sin embargo: es el único caso en que Villalba emplea, al duplicar la cabeza, la técnica del fotomontaje; de modo que el personaje se transforma en *Dos* (el nombre precisamente que dará a esta y a otra obra de 1991); ahora son dos los hombres en estado terminal y aparecen inundados de pintura líquida, como cuerpo de muerte.

El impacto de la imagen es altamente emotivo. Resulta imposible asumirlas de manera complaciente, confraternizar con ellas, aunque es difícil permanecer indiferentes. El arte de Darío es dolor y alegato a favor de los sufrientes, con su evidente parte de ascesis purgativa. Como ha interpretado un crítico extranjero, constituye una lectura española de la angustia,<sup>(4)</sup> una poética del dolor, en efecto, aunque el autor ha insistido siempre en las connotaciones metafísicas y formales, distanciadoras, que este sentimiento tiene en su obra, además de su inevitable dimensión emocional.<sup>(5)</sup> Se trata, por otro lado, de una traslación evidente de su interioridad religiosa y mística que cree en la impronta divina del hombre, en la encarnación de Dios en su cuerpo. “Todos los seres que pinto –afirma– acaban transformándose en Cristos”.<sup>(6)</sup> Intenta anclar su visión en lo sagrado, en las perdurables incógnitas del hombre, y entre ellas, como la más contradictoria, la de la propia muerte o, por mejor decir, el implacable diálogo entre la vida y la muerte, entre la caridad y la crueldad, porque sólo en ese ámbito agónico resplandece la verdad.

También percibimos en esta obra hasta qué punto la técnica se contamina de esta metafísica de la muerte. La drástica reducción del color simplifica su imaginario y satura de intensidad trágica el conjunto. Las riadas de pintura líquida, al apoderarse, inerte y abstracta, de la superficie del lienzo, se tornan una mancha que tapa y desplaza la carne y los huesos, la propia imagen del ser humano, atrapándolos alegóricamente en el manto de la muerte. Una pintura líquida que, en su espontánea libertad gestual, acaba diseñando dramáticamente la superficie de los mármoles (o túmulos) barrocos.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Cfr. Fernando Huici en *Darío Villalba: obra reciente* [cat. exp.], Madrid, Galería Juana Mordó / Galería Antonio Machón, 1985, p. [6].
- <sup>2</sup> En *Darío Villalba: acronología del deseo* [cat. exp.], Madrid, Galería Salvador Díaz, 1997, p. 29.
- <sup>3</sup> También en obras tridimensionales, compuestas por ampollas farmacéuticas (*Cápsulas-Balas*, 1993), o por condones llenos de diferentes fluidos (*Naturaleza muerta-florero, Jeringas Condones* o *16 Condoms in boxes*, de 1992).
- <sup>4</sup> Rainer Michael Mason, “Todo muro es una puerta”, en *Darío Villalba 1964/1994* [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1994, p. 12; posteriormente en *Darío Villalba: Todo muro es una puerta* [cat. exp.], Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 1998, p. 126.

- 5 *Vid.* Fernando Castro Flórez, “Darío Villalba, iconografía del límite” [entrevista], *El Urogallo*, 96, Madrid, mayo 1994, p. 19.
- 6 Citado por Aurora García, “Las entrañas de la imagen”, en *Darío Villalba 1990-1991* [cat. exp.], Madrid, Galería Juana Mordó, 1991, p. [9].

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 374-377.