

# Cándido Camacho: La pintura del delirio

Antonio Zaya

Probablemente, lleno de dudas, el lector se interrogue (¿?¿?) sobre la función que la crítica de arte puede consagrar a las cucas. Sin embargo, la explicación es simple: si a un pintor le parece adecuado su esfuerzo por desvelar la extraterritorialidad del arte, es porque, conscientemente se vio abocado a extraer de una misma categoría, términos complementarios, tales como el lenguaje (vehículo de desplazamiento de un orden a otro) y las cucas (repetidas en el cuerpo del lenguaje).

En su obra, Cándido Camacho reconoce estructuras cuya analogía con el análisis lingüístico son sorprendentes. Por su parte, el lenguaje nos permite descubrir que la pornografía desplaza su sentido hasta el cuerpo en el delirio de la imagen sin congelarse exclusivamente en el maquillaje conceptual. Y, a la inversa y por lo mismo, Cándido Camacho provoca en el espectador un profundo distanciamiento capaz de recuperar —como ha dicho Antonio Gómez— el cuerpo fundamental de todo lenguaje, es decir, su deseo.

A la manera de Roussel o Péguy, que en la literatura revelaran el orden nuevo que se abría en torno a las *diferencias y repeticiones*, Cándido, como si advirtiera la presencia duplicada de sí mismo, en un premeditado espejismo, ha dejado que la forma (sus naturalezas muertas, y nunca mejor dicho) ocupe, no el lugar que corresponde a su sentido, sino al de su homónimo: organizando la diferencia allí donde no había más que repetición, donde todo ha sido dicho y nada se termina de

decir. “No repito porque reprimo —dice Deleuze—. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque, en primer lugar, no puedo vivir determinadas cosas o determinadas experiencias más que sobre el modo de la repetición. Estoy determinado a reprimir lo que me impediría vivirlas de esta forma, es decir, la representación, que mediatiza lo vivido al relacionarlo con un objeto idéntico o semejante. Eros y Thanatos —continúa Deleuze— se distinguen en que Eros debe ser repetido, no puede ser vivido más que en la repetición, mientras que Thanatos (como principio trascendental) es el que proporciona la repetición a Eros, lo que somete a la repetición”.

El lenguaje se maquilla con obstinada frecuencia de formas caprichosas, así como las formas, organizadas en espacios nuevos, preludian nuevos sentidos. Llegados a este punto el falo ya no es el falo, pues repetido como naturaleza muerta (cucarachas), *su destrucción no mediatiza su propio desarrollo, sino que, por el contrario, lo instauro solemnemente condenándolo a la esterilidad, el abismo que la repetición encierra.*

Cándido reclama para la pintura el derecho de asumir la tarea del sentido de la vida. Si hasta el momento ha habido, al menos por aquí, una escisión entre la lingüística y ella, se debe a una restricción lamentable de la libertad expresiva y a un vicioso maniqueísmo que trata de sepultar vivos a los espíritus jóvenes libres.



# LA LIEBRE MARCEÑA

*Espectáculo blanco del arte*



## REACCIÓN

El primer corte es el más profundo. Las palabras y las ilustraciones, los cuadros o las acciones se posibilitan por lo que los hace diferentes. Lo que distancia la letra de los cuerpos (del dibujo, del cuadro) crea de la práctica los elementos para un lenguaje mejor, lo hace para un sentido. Lo que hace posible es la superficie y lo que pasa en esa superficie es el acontecimiento de su propia expresión. "Lo expresado, dice Deleuze, hace posible la expresión". Pero entonces nos encontramos ante una nueva tarea: esbozar una nueva situación que libere a nuestro lenguaje de los cuerpos. Se trata de una aleación que va de la producción de las superficies y que no supone la sumisión a la otra posible génesis; una no debe ya más hacer posible a la otra —y digo bien. Escribir supone una sumisión, una dependencia corporal.

Cómo depende de las manifestaciones y comisiones del cuerpo. Si me atrevo a decir que la escritura es independiente, quiero decir no menos que es una cualidad vecina, contigua a los cuerpos, de separación o quejido, cuya finalidad (?) es presentar cualidades, enseñar cuerpos, dando la razón a los sujetos y a los atributos, a los significados.

Escribir es convencional en la referencia habitual, en toda manifestación cualquiera sea su índole, artificial siempre en su razón justificadora, sólo porque su estancia, cree, es más alta. Sin duda alguna, profundidad-superficie, naturaleza-costumbre, naturaleza-artificio, proceden de la primera de ellas. Lo dijo Valery y tantos otros, lo está diciendo Camacho: **LO MAS PROFUNDO ES LA PIEL.** El mismo Deleuze a través de Melanie Klein lo expuso: es un falso problema porque lo que le es robado al esquizofrénico no es la voz (la palabra, la escritura) sino, al contrario, por la voz de arriba, todo el sistema sonoro prevocal del que había sabido hacer su autómata espiritual. Melanie Klein hizo un retrato inolvidable en el que el lactante, desde el primer año de vida, es escena, actor y drama, todo a un tiempo.

La pintura de Cándido Camacho supone la misma exigencia primigenia, originaria; de totalidad. Todo es, antes que nada, profundidad sin fondo. La pintura de Cándido es una geometría de todas las



## GEOGRAFÍA DEL CUERPO

dimensiones de esta vida nuestra, de su vida. Pues todo —y tengo absoluta certeza de que él lo sabe— no es sino una implicación de la orientación de la vida, de acuerdo a "coordenadas" variables, gratorias, desplazadas: toda la geografía erótica del cuerpo. Es verdad, todo comienza por el abismo: el primer corte es el más profundo.



Nunca antes como ahora, quizá sólo en los textos de los místicos, la mente necesitó de este divorcio, nunca el espacio del lenguaje pretendió recogerse en una no-expresión ni dos distintos confluyeron en un único espectro para configurar la mentalidad de nuestro tiempo. De ahí que en parte la pintura quiera hacer su elucubración filosófica por medio de la imagen, la música a través de los sonidos y la vida en sus actos. Ese arte total que nos depara la experiencia contemporánea es, en su inicio, un arte de lenguajes, de campos precisos, de universos cerrados. La palabra se expresa, el trazo se define; la disciplina es un regreso a lo olvidado

por encontrar allí el sentido que provocó el origen de la acción. Este es el principio. Y el final, que coincide, pues la gran empresa de nuestra época es superar la Cultura del Tiempo.

La mente sufre un profundo desgaste, en palabras de Joyce se reblandece. Una mirada que ve a labras, el oído que las escucha, el tacto que las siente, el paladar que las degusta y el olfato que las aspira son, resumidamente, los rasgos estrictos de nuestra cultura, una cultura que ha encontrado su límite hace tiempo y que en su desesperación crece hacia dentro, como una torre de Babel donde el lenguaje, ya vacío de sí, y sin embargo, todavía imponente, dicta la exacta dimensión del caos. Este Año Mil que se acerca, donde el fantasma de la redención ha sido desplazado por el fantasma del orgullo, esta época cuyo griterío rechaza a Dios y exalta su vacío, no es otra que la última noche del Renacimiento, la orgía inconcebible que al culminar una época celebran en su cima los balbuceos finales de la Historia. Y en medio de ella los hombres, destrozados, pintan cuadros, escriben poemas, cantan la nostalgia de una espiritualidad perdida y hacen el amor con una sed de reconocimiento tan solo similar a aquel deseo que antaño los obligó a elevar pirámides y templos.

No hay contextualidad: un texto empieza donde acaba. La vida es un acto creador en sí mismo. Lo hemos dicho: lo que no pensamos es que el arte es canónico y la volubilidad de aquella lo resiente. Nuestro arte —el arte de hoy— ni salva ni condena, no expresa nada, nada pregunta, ni siquiera sospecha; el arte de hoy —nuestro arte— tan sólo enseña, y el afán pedagógico de su muestrario educa la imaginación y la ciega.

Quien nos inspira, Carroll, nunca pretendió esto e hizo de la mente un personaje, Alicia, y de la vida provocativa, misteriosa y huidiza otro, la Liebre. Con ellos comenzó su alegato en favor de la libertad, de la espiritualidad y la imaginación que su época perdía sin remedio.

La Liebre salta sobre Alicia Dietrich. La vida viola sin salvación la mente. Una mirada sin palabras puede crear un cuerpo; un cuerpo puede convertirse en lenguaje; el lenguaje va a mirar: totalidad del Arte. Fin del Arte. Este texto murió cuando nació.

## APOCALIPSIS



CANDIDO CAMACHO. Tec. Mix./Lienzo. *La Palma*. 1976.

Paradójicamente *el origen y la creación se gesta allí donde todo ha sido destruido*. El lugar de asiento que en lógica correspondía a Eros, lo colma ahora la Muerte. Ella es la auténtica soberana, por la que Eros tiene lugar. A izquierda y derecha, los cuerpos apiñados, a veces apenas esbozados, extenuados, en fin, en el yacimiento, son presa de la inercia que apura la copa de su desenfrenado apetito.

Lo que inicialmente contenía y revelaba la forma, ahora pertenece al sentido y es en el espacio vacío de la muerte, localizada entre ambos, donde se hospeda este lenguaje manifiesto por la exclusión fundamental que no ha querido nombrarse, a la manera de un criptograma, que para decir A dice B. Tal sentido ha sido extraordinariamente condensado por Raymond Roussel en los siguientes versos: “...Es darle, a quien de un tren en marcha se asoma, un abanico...” Y, no obstante, el sentido de estos versos (como también la serie *La Palma* de Cándido Camacho que aquí analizamos) se ha revolucionado: ya no es la exclusión la que se ausenta para que pueda regresar. Ahora se trata de venir dos veces sin haberse ido, de tomarse dos tazas si no se quiere caldo. Se trata pues, de subvertir el orden lingüístico como lo hiciera la escuela Zen, al decir: “Si tienes un bastón te doy uno, si no tienes te lo quito”.

De alguna manera la vibración de este espacio nuevo es tan vertiginosa y a la vez tan congelada, que parece contemplar la estatura del fin; su perfume se respira por momentos y por todas partes de igual modo que se agota lentamente la vida con la infancia.

31 de octubre de 1976