

C. Camacho

Cándido Camacho

Títulos publicados

- 1 **LUJÁN**
Clementina Calero
- 2 **ORAMAS**
Josefa A. Jiménez Doreste
- 3 **NÉSTOR**
Pedro Almeida Cabrera
- 4 **AGUIAR**
Angeles Abad
- 5 **JUAN HERNÁNDEZ**
Fernando Castro
- 6 **GONZÁLEZ MÉNDEZ**
Manuel A. Alloza
- 7 **FARIÑA**
Consuelo Conde
- 8 **MIRÓ MAINOU**
Antonio Zaya
- 9 **EMPERADOR**
Nuria González Gili
- 10 **MILLARES**
Antonio Zaya
- 11 **BAEZA**
Carmelo Vega
- 12 **BORDES**
Lázaro Santana
- 13 **GUEZALA**
Pilar Trujillo
- 14 **ALFARO**
Consuelo Conde
- 15 **SANTANA**
Angeles Abad
- 16 **GALLARDO**
J. Luis Gallardo
- 17 **BONNÍN**
Carmen González Cossío
- 18 **ROBAYNA**
Carmen Fraga
- 19 **ÁLAMO**
Juan Manuel García Ramos
- 20 **ARENCIBIA**
Pedro Almeida Cabrera
- 21 **DÁMASO**
Luis Ortega Abraham
- 22 **PEDRO GONZÁLEZ**
Fernando Castro
- 23 **ANTONIO PADRÓN**
Eduvigis Hernández Cabrera
- 24 **GONZALO GONZÁLEZ**
Gopi Sadarangani
- 25 **MANUEL BETHENCOURT**
M^a Candelaria Hernández
- 26 **CHEVILLY**
Luis Ortega Abraham
- 27 **SILVA**
Jesús Pérez Morera
- 28 **LOLA MASSIEU**
Orlando Britto Jinorio
- 29 **GARCÍA ÁLVAREZ**
J. J. Armas Marcelo
- 30 **JUAN ISMAEL**
Eugenio Padorno
- 31 **Ó. DOMÍNGUEZ**
Enmanuel Guigón
- 32 **ESCOBAR**
Luis Ortega Abraham

Cándido Camacho

Biblioteca de Artistas Canarios

C. Camacho

Cándido Camacho

Carlos Pinto Trujillo



Gobierno de Canarias

PINTO, Carlos E. (1949-)

C. Camacho : Cándido Camacho / Carlos Pinto Trujillo. - [Las Palmas de Gran Canaria : Santa Cruz de Tenerife] : Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, [2010]
160 p. : il. col. y n. : 28 cm. - (Biblioteca de artistas canarios : 49)
Bibliografía
D.L. TF 1.979-2010
ISBN 978-847947-604-5

1. Camacho, Cándido (1951-1992). I. Título. II. Serie.
75 Camacho, Cándido
929 Camacho, Cándido

Edita

Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes.
Gobierno de Canarias

Director de la Colección

Fernando Castro Borrego

Coordinación

Atala Nebot Álvarez

Diseño y Maquetación

Jaime H. Vera

Fotógrafos

Fernando Cova del Pino
Alejandro Delgado

Sobrecubierta

Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 1982.

Agradecimientos

Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Cabildo de La Palma, CajaCanarias, Oscar Benítez, Fany Camacho Gómez, Gonzalo Díaz Palazón (Sala Conca), Fernando Doreste (Galería Vegueta), Ángel V. González Rodríguez, Epifania Gómez Breña, Antonio Gómez del Toro, Raúl Gorroño (El Día), Juan Antonio Jaén, Javier Labarga, Magda Lázaro (Galería de arte), Saro León (Galería de arte), Jorge Lozano Vandevalle, Frasco Pinto Pomares (Estudio Artizar), Pedro Pinto Pomares (Estudio Artizar), Noemi Purriños, Andrés Rodríguez del Rosario, Andrés Sánchez Robayna, y cuantas personas colaboraron para hacer realidad este libro.

Impresión

Litografía Á. Romero, S.L.
Pol. Ind. «Valle de Güimar»
Arafo - Tenerife

ISBN: 978-84-7947-604-5

Dep. Legal: TF 1.979 - 2010

© para el texto Carlos Pinto Trujillo

Sumario

ESTUDIO CRÍTICO

11	I
19	II
36	III
81	IV
126	Epílogo
129	<i>BIOGRAFÍA</i>
137	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
149	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
153	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

*A Epifania Gómez Breña,
por su respeto y amor a Cándido.*

Estudio crítico



Cándido Camacho en su estudio, hacia 1984.

Cándido Camacho

I

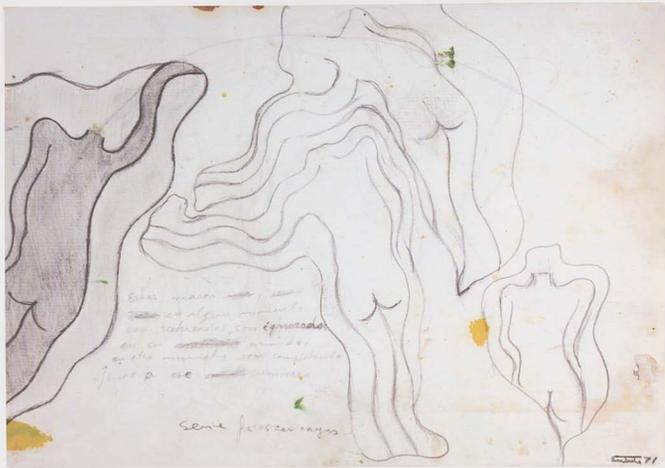
Cándido Camacho Gómez nació en la Villa de Tazacorte, en la isla de La Palma. Sus padres, agricultores de profesión, él del vecino pueblo de Tijarafe y ella del propio Tazacorte, vivieron desde el principio de su matrimonio en esta Villa, en la que en 1951 vino al mundo su primer hijo, al que llamaron Cándido Antonio. La familia se completará en 1964 con el nacimiento de una niña, Fany.

Cándido padre, que tiene los mismos apellidos que su hijo, nació en 1922 y dedicó toda su vida al trabajo de la tierra, tanto de las huertas que había recibido en herencia de sus progenitores como la que administraban las compañías plataneras, cuyo monocultivo cubre el valle desde comienzos del siglo XX. Fue este el medio de subsistencia que, como a la mayor parte de las familias «bagañetas», nombre por el que se conoce a los de Tazacorte, permitió vivir a la de Cándido, quienes se avicindaron en el barrio de Marina, en las inmediaciones del pueblo.

A comienzos de la década de los cincuenta, Tazacorte era una isla en un mar de plataneras, y el barrio de Marina, como otros caseríos adyacentes, islotes en el mismo mar verde. Se vivía no sólo del cultivo sino en él, dentro de su sofofante atmósfera y su mundo biológico.

Epifania Gómez Breña tiene 90 años aunque en su documento de identidad figura que nació en 1917. Es un error que no se ha molestado en corregir. Hace poco más de diez años caminaba ligera como una muchacha por las acequias, y aunque puede seguir haciéndolo, se cuida más y cuida de Cándido todo el tiempo*. Si él fue el motor material de la familia, Epifania es su soporte espiritual o su alma, un alma que pese a seguir indesmayable, enérgica y optimista, se apagó en buena medida el 24 de mayo de 1992 cuando el hijo al que diera a luz —el 3 de junio iba a hacer 41 años— perdía la vida en un accidente de automóvil «en tierras de Jaén, cuando regresaba a Madrid tras haber visitado en Granada la exposición de Al Andalus», según rezaba la nota necrológica aparecida el 27 de mayo en el periódico madrileño *ABC*. Entre las fechas anteriores había transcurrido la existencia de su hijo y, con ella, la vida y la obra de uno de los más fascinantes y controvertidos artistas canarios del siglo XX, cuyo proceso

* Don Cándido Camacho falleció el pasado mes de enero a la edad de 88 años.



Hoja de bloc. Grafito sobre papel. 19,5 x 28,5 cm. 1971.



Cándido en brazos de su padre.

creativo, de una sorprendente riqueza, ha sido uno de los más sinceros y descarados del arte insular.

El hijo de Cándido y Epifania no fue al parecer un niño extrovertido, más bien al contrario. Le gustaba jugar en soledad y a su manera, lo que no quita para que su vida se desarrollara con naturalidad en la comunidad en la que vivía, y así lo reflejan algunos documentos fotográficos en los que aparece en la playa o integrado en un grupo folclórico de la localidad.

Entre sus preferencias se encuentra una que poco a poco irá centrando su atención, aunque no tanto como para saber que habría de ser su destino: empieza a dibujar por capricho pequeños paisajes, personajes, animales, etc., usando también la acuarela. Como más tarde recordará, poco a poco encuentra su afición entre los que le rodean; sólo en uno de sus maestros de la Escuela Pública, que aprueba sus trabajos, y una vecina con gran facilidad para el dibujo y con reproducciones religiosas en su casa que le anima a practicar. Cándido dirá de ella que «fue quien primero me enseñó los secretos del dibujo y los exorcismos necesarios para dominarlos. El hecho de aprender el dibujo haciendo reproducciones de obras religiosas marcaría en adelante toda mi obra. Si no de una manera temática, sí en un sentido más profundo».

Los pocos libros a los que puede acceder también van estimulando su fantasía, en particular uno sobre el antiguo Egipto, que transportará su imaginación más allá de los límites insulares, elucubrando a partir de sus páginas formas de vida y actitudes que le subyugan. También el mundo de la antropología, del origen y naturaleza del hombre le apasionan; pero, sobre todo, la presencia y expresión del cuerpo humano, que se le revela en imágenes científicas y artísticas, hasta el punto de que su primer deseo profesional será convertirse en bailarín.



Epifania Gómez Breña, madre de Cándido.



Odaliscas sorprendidas por luz cósmica de una nube. Óleo sobre lienzo. 25 x 52 cm. 1970.



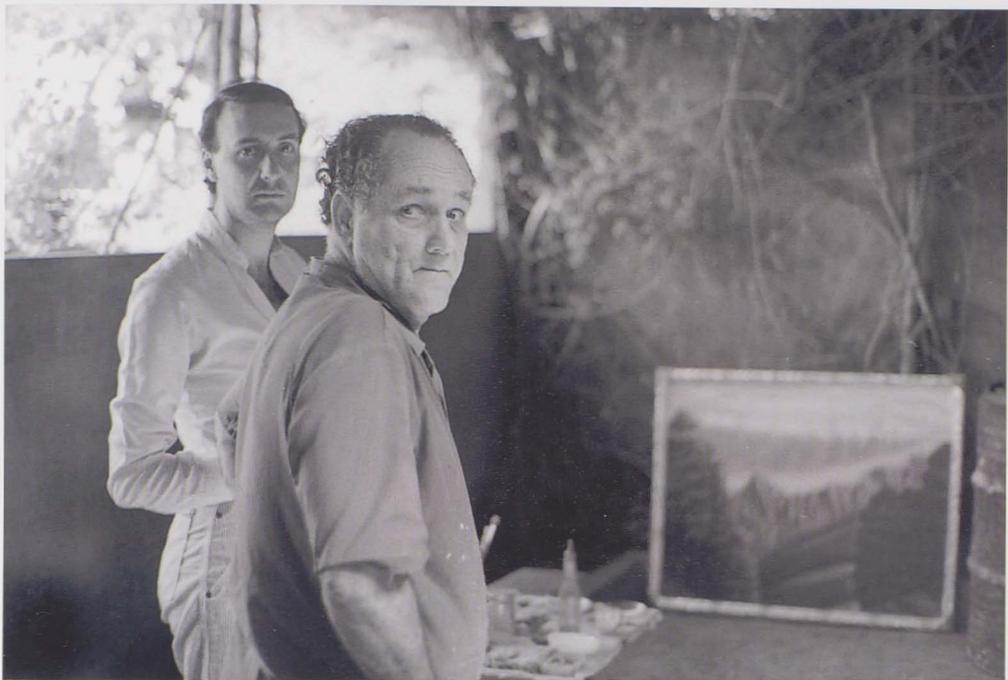
Hoja de bloc. Grafito sobre papel. 19,5 × 28,5 cm. 1971.

La afición por el dibujo y la pintura irá prevaleciendo sobre estos iniciales y juveniles proyectos, lo que tal vez se deba a dos causas. La primera, por ser un espacio de evasión que estimula dicha afición: Cándido no va a extraer sus motivos de lo que le rodea, sino de aquello que puede llegar a imaginar, casi siempre a partir de alguna referencia, como fotos o postales que le inspiran, o noticias difusas de lugares para él desconocidos, pero que le intrigan y maravillan.

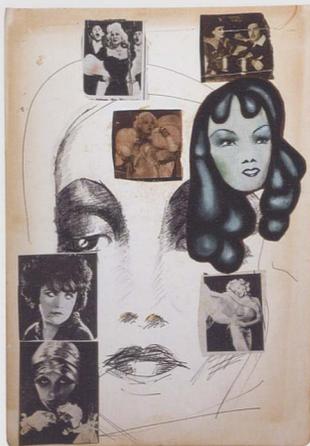
La otra causa que está en el origen de sus inquietudes tenía nombre y apellidos. Al desarrollar las noticias de su biografía, ya fuera en entrevistas o textos que le eran requeridos para catálogos y otras publicaciones, Cándido mencionará a una persona que le había causado una honda impresión en su niñez, con la que mantuvo contacto durante toda su vida y de la que se consideró deudor espiritual de sus comienzos artísticos: el pintor José Martín.

En un texto autógrafa recogido bajo el epígrafe *Respuestas sin pregunta*, en el catálogo de la exposición antológica de 1995, la primera referencia es para él:

«Un personaje (o pintor) que tuvo gran influencia en mí (sobre todo en el periodo niñez-adolescencia) fue José Martín, más conocido por Pepe Torres. Es un pintor de Tzacorte, de 67 años, de espíritu ingenuo y realista. Su influencia ha sido más a nivel vital que pictórico. Es una persona que ha vivido al margen de todo. En un barranco se ha hecho su casa, de la que sólo sale a comprar víveres, materiales para pintar, y a pasear a la orilla del mar. En los años cuarenta estuvo encarcelado por haber hecho a mano unos billetes y pasarlos por verdaderos, siendo descubierto al mojarse uno de ellos y correrse las tintas. Su mundo pictórico está lleno de fantasmas, deseos no realizados y de miedos a la vida. Todo esto, sin duda, tuvo un gran impacto en mi primer periodo de conciencia pictórica».



Cándido con José Martín, alias Pepe Torres, en Tazacorte. Fotografía de Domingo Vega.



Hoja de bloc. Dibujo y collage. 33 x 24 cm.
1970-73.



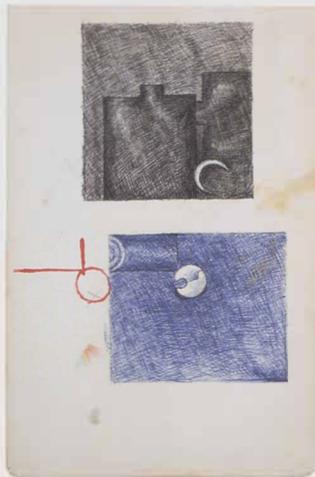
Hoja de bloc. Dibujo y collage. 33 x 24 cm.
1970-73.

Escritas en 1989, las anteriores palabras ponen de manifiesto el aprecio y respeto que a la persona de José Martín profesó Cándido, quien diez años atrás lo había llegado a convencer para exponer sus obras en Tenerife. Pero aquí nos interesa la figura de José Martín por lo que significó para su formación. «Su influencia ha sido más a nivel vital que pictórico», nos explicaba. La fascinación por alguien que ha logrado vivir «al margen de todo», alguien al que su aislamiento en el barranco y sus peculiares costumbres en cierto modo lo protegen del mundo, alguien atado sin embargo a una voluntad atávica, instintiva de expresión, debió de ser extraordinaria en el niño, que quebrará la paranoica hosquedad de Pepe Torres y entrará en su mundo de confianza, es decir, asistirá al ejercicio directo de la pintura y, con ello, a su descubrimiento material. Sin embargo, no habrá casi rastro de la obra de José Martín en la de Cándido, ni tan siquiera en los prolegómenos de ella, en los blocs de dibujo; no es, por tanto, su primer maestro pictórico; aunque tal vez sí sea su primer maestro artístico, la figura de su entorno en la que cristalizaba con mayor entidad la idea de una persona incomprensida y solitaria, pero que hacía lo que quería, que tal vez fuera lo que al muchacho seducía más.

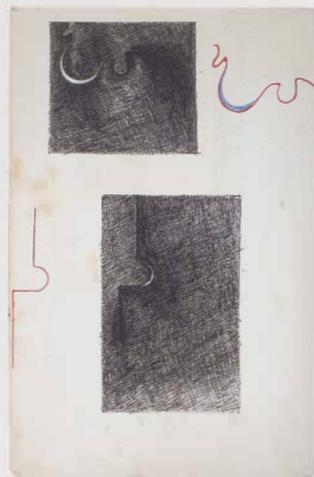
Aunque pasado el tiempo, y quizá por eso el matiz de duda que deja en el aire cuando se refiere a él como «el personaje (o pintor)», Cándido ya sabía que su propio mundo se había vaciado o no estaba lleno «de fantasmas, deseos no realizados y de miedos a la vida», y que su arte orgánico, sensual y esencialmente vitalista poco tenía que ver con el de José Martín¹.

Hay un limo nutricio en la obra de Cándido Camacho que también se depositó en la infancia y que aportará no pocos elementos testimoniales, cuando no directamente estructurales, a la misma: el entorno natural y las experiencias que dicho entorno le había revelado se filtrarán desde el comienzo en su expresión.

¹ José Martín era oriundo de Tazacorte, aunque su nacimiento fuera inscrito en Los Llanos de Aridane el mes de febrero de 1922. Pocos datos hay de él, aparte de que su formación artística fue autodidacta y que aprendió de su padre la profesión de albañil, que éste había ejercido estudiándola en unos libros de arquitectura que había traído de Cuba al regresar de la emigración. Sus habilidades para el dibujo y la acuarela le llevaron a reproducir, a finales de la década de los cuarenta, algunos billetes con esta última técnica, lo que le valió la entrada en prisión. A Celestino C. Hernández le contrató que, estando en la Prisión Insular de Santa Cruz de La Palma, asistió a la erupción del volcán de San Juan, que tuvo lugar el 24 de junio de 1949. Poco después fue trasladado al penal de Cádiz, donde permaneció hasta 1953. Al volver a Tazacorte se recluyó primero en los almacenes del puerto y luego en el barranco de Tenisca, en las proximidades del mismo, en una cueva habitada que fue su vivienda hasta su muerte. Respecto a su personalidad, tanto los comentarios de Cándido como los de Celestino C. Hernández perfilan un ser asociado y huido, y prácticamente sin trato con nadie. «Cuando regresó, en 1953 —escribe Hernández—, era otra persona, esquiva, oculta, que andaba las calles en la



Hoja de bloc. Tinta sobre papel. 34 x 23 cm. ca. 1973/74.



Hoja de bloc. Tinta sobre papel. 34 x 23 cm. ca. 1973/74.

noche...Sin saludar a nadie, ajeno a todos, pronto fue acaparando los atributos..., como raro, arisco, incluso objeto de temor y recelo. Y todo ello por llevar una conducta distinta, ...por sentarse a pensar, por vivir junto al cauce de un barranco, por leer, ver revistas de arte, escuchar la radio y no tener televisión, pues carecía incluso de luz eléctrica, en fin, por dedicarse a pintar». Hay un fondo naïf en la pintura de José Martín sobre el que destaca la composición costumbrista y un testimonialismo dramático o tragicómico que lo aproxima a Frida Kahlo, siendo esta última tendencia la que quizá contiene la parte más sugerente de su trabajo. Cándido Camacho, una de las pocas personas que lo trató durante su vida, impulsó la exposición de su obra que tuvo lugar en Tenerife, en la Sala Conca, en 1979, tras la que su trabajo conoció un breve periodo de difusión participando en algunas colectivas. En 1995, comisariada por Celestino C. Hernández para el Instituto de Estudios Hispánicos en Puerto de la Cruz, tuvo lugar la segunda y última exposición de José Martín, que fallecería al siguiente año. Sus pinturas, diseminadas sobre todo en la isla de La Palma y en Tenerife, se encuentran en manos de coleccionistas particulares y algunas instituciones insulares.

«Una de las cosas que más le gustaban a Cándido Antonio era acompañar a Cándido cuando iba a trabajar a la platanera. Allí se pasaba las horas jugando». Este recuerdo de Epifania nos desvela uno de los principales escenarios iniciáticos del artista, el lugar en el que los descubrimientos encenderán su imaginación y sus instintos se despiertan, un espacio medio selvático donde la curiosidad de entomólogo, que tan importante va ser para su obra, se desarrolla y encuentra numerosos alicientes, pero del que también surgen otros estímulos más íntimos y esenciales que irán perfilando su personalidad.

Por ejemplo, la primera serie pictórica de Camacho, la que titularía serie de *Los cuerpos*, contendrá ya una experiencia derivada de este mundo: el cercenamiento y fragmentación de las figuras que caracteriza a la serie aparece anunciado en los blocs de dibujo en bocetos e ideas que se asocian al tronchado de las plataneras. Tuvo que verlo muchas veces, a los hombres con los machetes cortar los troncos, limpiar las plantas, cortar las manillas... Prácticamente todos los hombres de Tazacorte en esa época portaban machete de manera habitual.

Que un recuerdo aparentemente violento aunque incruento fuera asociado por el artista al cuerpo humano tiene que ver con otro hecho que también albea en el mismo espacio: el descubrimiento de la sexualidad. Los torsos acéfalos que constituyen y construyen la serie de *Los cuerpos* llegarán, en alguna obra, a asociarse de manera directa a lo vegetal, abriendo así la puerta al exuberante ámbito del que su obra va a tomar los primeros elementos originales. Durante más de una década este fondo emocional y vivencial será el motor creativo con el que abordará la poética erotanática que caracteriza al periodo.



Ena. Óleo sobre lienzo. 40,5 x 51,5 cm. 1970.

De los años de juventud se conservan unos blocs de dibujo que Cándido utilizaba a modo de diario visual, en los que iba pegando principalmente recortes de revistas o programas de cine y que ampliará con el tiempo a otros objetos como postales o cartas que guarda de los amigos, anotaciones de lo más variado, aunque escasas y, por fin, dibujos y bocetos. A estos blocs irán a parar sus nuevos ídolos, Marilyn Monroe, James Dean, Barbara Stanwick...; más tarde, Joan Crawford, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Rita Hayworth o Nijinsky, y en ellos se producirán las primeras composiciones de fotografías, fragmentos de pinturas y dibujos, que lo habituarán al uso del *collage* en su expresión.

Sus primeros ejercicios pictóricos están fechados a comienzos de los años sesenta. Un bodegón de frutas y un paisaje con figuras son de este momento. El paisaje es ya un motivo atrevido para un muchacho de 10 años, pues representa a dos mujeres desnudas bañándose bajo la luna. La pintura está fechada en 1962 y fue ejecutada en un estilo ingenuista².

Durante estos años irá dando a luz otros trabajos en los que el gusto por la experimentación y el hallazgo es ya patente, pero no será hasta 1970, iniciados sus estudios de arte en Tenerife, cuando aparezca la primera secuencia pictórica con rasgos de identidad propia, rasgos que permanecerán y evolucionarán a medida que lo haga su obra. Dicha secuencia responde también a la idea de figura en el paisaje: se trata de desnudos femeninos y la alientan distintas influencias. Así, un torso al que rodea un filodendro evoca de manera directa al Néstor de la Torre del *Poema de la tierra*, que lo ha sugestionado. En otra obra, dos desnudos, que aparentemente son parte de la orografía de un paisaje, nos remiten al Óscar Domínguez telúrico de su primer periodo surrealista, una tendencia que se confirma desde el mismo título de la pieza: *Odaliscas sorprendidas por la luz cósmica de una nube*. En la línea de esta última obra se encuentra *Eva*, para Carmelo Vega «conectada con la mitología de Eva y el árbol del Bien y del Mal, en la que se desarrolla la típica representación del paisaje con figura»³, y que el crítico considerará un arcaico precedente de las pinturas de inspiración religiosa del artista. Las figuras que aparecen en todas estas obras ya descubren ese halo de pliegues característico, que al asociarse a paisajes o entornos vegetales plantean una primera acción metafórica sobre el cuerpo en tanto territorio o naturaleza, una imagen aún más evidente si la relacionamos con los paisajes lávicos tan comunes en la Isla.

En 1969 Cándido terminaba los estudios de bachillerato y preuniversitario en su isla natal y decidía seguir Bellas Artes. No fue ésta, al parecer, una decisión enteramente vocacional, sino más bien de urgencia personal. El espacio de Tazacorte, la isla toda, se había ido estrechando sobre su personalidad hasta el punto que se volvió imperativo abandonarla. La carrera de Bellas Artes, tan próxima a sus aficiones e inquietudes, que debía estudiar en Tenerife, le pareció una buena opción para averiguar qué le interesaba de la vida⁴.

II

Cándido Camacho se traslada a Tenerife a comienzos de 1970. El primer año en la capital es solitario y agobiante y lo desanima. Su personalidad, tímida y retraída, tampoco le ayuda demasiado y la relación con los compañeros de clase será escasa cuando no distante. El mismo clima docente no debía de ser dema-

² A propósito del siempre difícil desvelamiento de los comienzos, Cándido intentó escribirlos en más de una ocasión y hay a lo largo de toda su trayectoria una búsqueda de señales que le confirmen la coherencia de su obra. En uno de los textos autógrafos que de él se conservan, posiblemente de principios de los ochenta, nos habla de ello:

«Muchas veces intento recordar el primer dibujo o pintura realizado, y a esa búsqueda de la memoria siempre acude una enorme flor de grandes, abundantes pétalos y brillantes colores, como una especie de astro incandescente. Lo sorprendente es que transcurre todo este tiempo y vuelve a reaparecer desde hace un par de años en mi obra como una imagen única y obsesiva. Hecho que me hace pensar en una obra cíclica y unida de una forma especial a la naturaleza asimismo cíclica y continuamente renacida después de su muerte».

³ VEGA, Carmelo, «La pintura de Cándido Camacho: de un lugar en la Arcadia», en el catálogo *Cándido Camacho*, CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

⁴ La Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife dependía en esa época de la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y el título que otorgaba tras los tres años de estudios, equiparables a los de un arquitecto técnico, era el de profesor de dibujo. Con él se podían impartir clases en las escuelas públicas y privadas, aunque no parece que este fuera el principal aliciente para Cándido, quien por unas razones u otras no concluirá sus estudios.

siado sugestivo, pues años más tarde Cándido recordará que, excepcionalmente, en la Escuela de Bellas Artes de Tenerife «el único que se detenía para hablar con el alumno» era el pintor Pedro González.

Hacia finales de ese año conocerá a un nuevo amigo, huésped de la misma pensión en la que él reside, que está en Tenerife por parecidas razones que las suyas. La aparición de Alfredo Abdel-Nur en la vida de Cándido será la de una tabla de salvación emocional: «fue la primera persona con quien pude hablar de todo cuanto hacía y sentía».

El encuentro con Alfredo es muy importante a todos los niveles pues en él confluirán el amigo, el colega, el confidente, el guía y hasta su primer público entusiasta. Aunque, sin duda, el aspecto más importante o esencial de este encuentro, lo que de verdad contenía ese «todo cuanto hacía y sentía», era el reconocimiento y la confrontación de su homosexualidad con alguien igual que él y con parecidas inquietudes creativas y vitales. Si había llegado a albergar alguna duda de su condición sexual en Tazacorte, ahora empezaría a disiparse por completo.

Alfredo Abdel-Nur, de origen árabe y canario, había nacido en Vecindario, Gran Canaria, en 1950. Llegó a Tenerife el mismo año que Cándido para estudiar periodismo y decoración, y contaba con numerosos compañeros, amigos y conocidos grancanarios de su misma generación que también iniciaban sus estudios universitarios, la mayoría de los cuales se hospedaban en La Laguna. Por Alfredo, Cándido conocerá a Antonio Gómez del Toro y a Antonio Zaya. El primero le presentará a Andrés Sánchez Robayna; el segundo, a su hermano Octavio y al grupo que frecuentaban.

A comienzos de los años setenta, como en la mayor parte de las ciudades universitarias españolas, el movimiento estudiantil era pura efervescencia en La Laguna, donde confluían los jóvenes de todas las Islas en la única universidad del Archipiélago. En un ensayo emocional que dedicó a los compañeros de viaje idos, entre ellos Cándido y Alfredo, Antonio Zaya reconocía que «es preciso considerar a la Ciudad de los Adelantados, La Laguna, como la cuna verdadera donde brotó la simiente que dio lugar a lo que hoy denominamos como «generación de los setenta»: pues fue allí donde la mayoría de nosotros estableció una relación germinal sin la cual nada de lo que vendría después habría sido posible»⁵.

Cándido empieza a vivir en La Laguna a principios de 1972, hospedándose en la pensión San Agustín, en la calle del mismo nombre, de la que ya eran huéspedes Antonio y Octavio Zaya y otros, como el futuro director de teatro Tony Suárez. La pensión, que servía también comidas a externos, recibía frecuentes visitas de amigos y compañeros de unos y de otros, como Antonio Gómez del Toro, Among Tea (Carlos Pérez Álvarez, alias Charly), Fernando Álamo, etc. Gómez del Toro, siempre abierto a las «sobrenaturalezas», consideraba que la casa donde se ubicaba la pensión, construida a finales del siglo XVII, estaba habitada por espíritus pues en ella había experimentado trances incomprensibles. Se ignora si por culpa de tales espíritus, por el carácter de Herminia, que regentaba el hostel, o por el más disoluto de los jóvenes huéspedes, estos la abandonarían al terminar el curso.

Durante los meses en La Laguna Cándido pinta, vive intensamente y entra en relación con amigos cuya inquietud intelectual es ávida y diversa. Sus cuadros se irán amontonando en la habitación que Antonio Gómez del Toro tenía alquila-

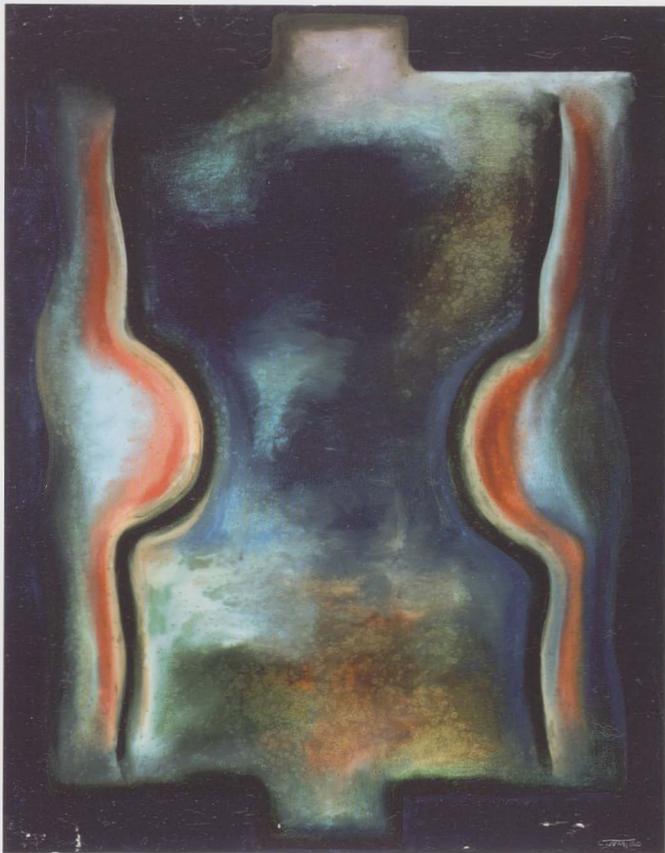


Con Alfredo Abdel-Nur (30 de mayo de 1971).

⁵ ZAYA, Antonio, «Crónica del ánimo veinticinco años después», en el catálogo de la exposición «Desde los 70. Artistas canarios», Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

⁴ Conoci a Cándido fugazmente en esa época; nos presentaron un día Andrés y Antonio. En cuanto a Andrés, cinco años antes Eugenio Padorno se había empeñado en que supiéramos el uno del otro, y empezamos a escribirnos y a descubrirnos. Fue el principio de una amistad que es ya larga y llena de importantes y gratos momentos. Estando en La Laguna, Andrés se empeñaría a su vez en que debía conocer a Antonio, con lo que me adentré irremisiblemente en el ámbito gnoseológico de los futuros «chicos difíciles». Aunque tras los años laguneros de Antonio pasaríamos a veros sólo de tanto en tanto, se forjaría un aprecio impercedero que este trabajo ha vuelto a desempolvar.

Por lo que respecta a Cándido, no volvería a verlo hasta comienzos de 1976 en Conca. Será entonces cuando se inicie nuestro trato amistoso y profesional, que durará siempre. Por entonces también conocí a Among Tea, y poco después a Octavio Zaya, que cumplía el servicio militar en la Batería de San Andrés. De la energía desprendida de aquel encuentro nació una cálida y persistente amistad y *La liebre marceña*. (Nota del autor).



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 1972.

da en el número 17 de la misma calle de San Agustín. Recordaba Sánchez Robayna, que se hospedaba en el Colegio Mayor, que en cierta ocasión prepararon una muestra privada de las pinturas de Cándido en el cuarto de Antonio para recibir a una persona de excepción, el crítico de arte Eduardo Westerdahl, al que habían conocido a través del poeta Pedro García Cabrera, al que entrevistaron por la reedición de su libro surrealista *Transparencias fugadas* en la colección «Inventarios provisionales», de Gran Canaria. Westerdahl acudió puntualmente a la cita, departió con el pintor y sus amigos y comentó las obras, aportando sugerencias especialmente valiosas para los futuros trabajos de Cándido⁶.



Dedicado a Alfredo Abdel-Nur. Grafito sobre papel. 32 x 25 cm. 1977.

En estos años tendría lugar otro *encuentro* fundamental en la vida de Cándido. La llegada de la imagen de Marlene Dietrich a su personalidad inicia un proceso de apropiación que acabará por convertirla en el lugar del *otro*, un lugar que su obra frecuentará repetidas veces.

Una de las trasposiciones más divertidas la encontramos precisamente en el programa de la exposición de Abdel-Nur en la Casa de Colón grancanaria a finales de 1977, en el que se reproduce un dibujo de Cándido dedicado a Alfredo «en amistad». Es un motivo de simbología compleja, pero que en última instancia nos presenta un locuaz autorretrato: una Marlene en salto de cama con facciones y cuerpo de Camacho, cuyo miembro erecto eyacula en un brindis celebratorio. Aparece rodeado de signos familiares: un extraño y ajeno paisaje lacustre; una suerte de tronco de platanera seccionado que va adquiriendo forma de torso y acaba disgregándose en fragmentos; un rompimiento de gloria cargado de angelotes, y otros motivos como peces o especies vegetales que nos remiten a la historia de su propia pintura hasta la fecha. Y en cuanto al personaje que celebra con tan expresivo entusiasmo el debut de su amigo, es verdaderamente un autorretrato al desnudo del artista, una ofrenda de amistad y sinceridad definitivas de la que no habrá muchos ejemplos a lo largo de su trayectoria.

Cinco años antes de realizar este dibujo, el encuentro con Alfredo posibilita el acercamiento y la amistad de Andrés Sánchez Robayna y Antonio Gómez, cuya pasión cinéfila y su admiración por el cine expresionista y las grandes divas de los años treinta —una pasión que reflejarán sus textos y que compartían con Alfredo— arrastrará a Cándido.

La integración de la figura de Marlene en la obra y la personalidad de Cándido no es un proceso superficial, de simple utilidad iconográfica, sino una compleja personificación que con el tiempo hasta borrará sus orígenes, como irá quedando de manifiesto en las respuestas que dé cuando le pregunten sobre la cuestión. A Eliseo Izquierdo le dirá que «es la identificación con el misterio del erotismo de su rostro. Es su frialdad, es su estar ausente de todo lo que le rodea. Marlene es consciente de que es su propio personaje»⁷. Años más tarde, en la entrevista que le hará Mariano Cáceres para la revista *Hartísimo* (núm. 4, 1985), las primeras cuestiones también versan precisamente sobre ella:

«—Cándido, ¿quién es Marlene Dietrich?

Marlene es un personaje que está más en mi mente, en el templo de dioses, de mitos que me he creado a mí mismo, ella en sí no tiene tanta importancia ni es tan maravillosa. Uno encuentra un personaje y lo enriquece, le da una trascendencia que seguramente no tiene, es el mito.

—¿Y por qué Marlene y no otro?

Eso es tan simple como lo de para gustos, colores, pues mi color es Marlene. Aunque puede que haya otras razones inconscientes, tendría que analizar las razones profundas de esa elección, y resulta muy difícil.

—¿Podría ser la máscara que compraste?

Es posible, cada día tengo esa necesidad de máscaras para vivir, tiene uno que ponérsela, por detrás está la cara que uno quiere que esté, pero lo importante es tener máscara. Por otra parte, es algo que me entusiasma y de lo que soy consciente, hasta el punto de que cada cuadro que pinto soy yo travestido en personaje [...] Marlene es un personaje creado, y primero que nada

⁷ Entrevista por Eliseo Izquierdo, en *el El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de noviembre de 1977.



Hoja de bloc. Dibujo y collage. 33 x 24 cm.
1970-73.



Hoja de bloc. Dibujo y collage. 33 x 24 cm.
1970-73.

por ella misma, para tener otras vidas, para ser otros. Eso es el artificio, la fascinación de un momento detenido y transformado sin que los demás hayan percibido ese detenimiento hasta que la transformación está hecha.

Aunque de manera habitual se considerará que hay una serie específica dedicada a Marlene en la pintura de Camacho, a la que en algún momento de sus inicios el propio pintor incluso haría referencia, en realidad no llegó a materializar ninguna serie con ese nombre. Lo más parecido a la idea de serie en Camacho será *Marlene verde*, que tuvo la intención de exponer pero que no pudo por encontrarse cumpliendo el servicio militar⁸, serie luego revisada y en su mayor parte destruida y conservados algunos rostros recortados en los blocs de dibujo, o incorporada a obras posteriores. Más que una serie, a Marlene habremos de considerarla una constante, la idealización de un principio vital que necesitará expresarse durante más de un decenio. Transcurrido el tiempo, en la segunda década de su pintura, empezará a debilitarse y sólo surgirá en algún dibujo ocasional⁹.

Las iniciativas, las lecturas y aficiones intelectuales de Sánchez Robayna, de Gómez del Toro, de Alfredo, de Antonio y Octavio Zaya, etc.; sus pasiones comunes, especialmente el cine¹⁰, sus universos en absoluta ebullición y el vínculo casi iniciático que establecerán con la obra de Cándido, van a generar las condiciones para su aventura pictórica, que está a punto de comenzar pero que lo hará precedida por un inesperado signo oscuro.

Al comenzar el curso 1972-73 Cándido se instala en una casa terrera que había alquilado José Saavedra en la calle de Núñez de la Peña, situada a cien metros escasos de la pensión, que se convertirá en el centro neurálgico de los pró-

⁸ Entrevista de P. A. Fuentes, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de octubre de 1976.

⁹ Durante los serena y los primeros años ochenta la imagen de Marlene estará presente, además de en los restos de *Marlene verde*, en todas las series posteriores: *El mito de los cuerpos*, *La Palma*, *Taza-corte*, *Historia 2.ª*, *El deseo*, de la que casi será protagonista, y *Religions*, y en pinturas y dibujos fuera de las series. A partir de entonces su presencia escasea, tal vez porque empieza a sentirse ahorrado por un pasado pictórico demasiado concreto y quiere retomar el sentido de libertad en su pintura; o porque su madurez, y con ella el referente de la realidad, ya no precise de otras alteridades para sentirse él mismo. Mas no será fácil, sin Marlene Virgilio el tránsito por el purgatorio de una identidad exclusivamente pictórica va a ser laborioso, aunque sin duda digno y admirable.

¹⁰ Una de las cuestiones imprescindibles para comprender los intereses comunes que unían a los estudiantes grancañarios más inquietos culturalmente, que descubrió amistades y les permitió reconocerse cuando estudiaban en La Laguna, fue el cine. Las sesiones de cine club que los relacionaban en Las Palmas fueron también las que lo hicieron en Tenerife, y a través de ellas, o de revistas como *Film Ideal*, las imágenes de Pola Negri, Tallulah Bankhead, Teda Bara, Joan Crawford, Marlene Dietrich, etc., fueron llegando a Cándido, que empezó a coleccionarlas en sus blocs de dibujo. Y no sólo eso, en sus cartas a los amigos Cándido solía pegar recortes de revistas con algunos de estos personajes estelares, práctica que se hacía extensiva a las carras que Andrés, Alfredo, Antonio y Octavio Zaya, etc. le daban.

¹¹ Poppy, "canario y maldito", como se lee en una web, es el intelectual y escritor más oscuro de la cultura canaria de finales del siglo XX, cuya vida vivida con la intensidad de un libertino en la Europa de la *comracultura*, habrá que conocerla algún



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. 1971.

día. Popp, alias José A. Saavedra Rodríguez, como él mismo dispuso en la solapa de su único libro editado, nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1948. Entre 1965 y 1970 estudió Filosofía y letras, la rama de Geografía e historia, en las universidades de Granada y La Laguna, donde su memoria de licenciatura fue un "catálogo general de la prensa periódica canaria desde sus inicios a finales del siglo XVIII hasta nuestros días", que merecería sobresaliente *cum laude*. En 1972 impartió clases en la Escuela Normal de La Laguna y en el departamento de Historia Moderna en la Universidad. Tras los sucesos que aquí se refieren, a finales de 1973 se exilia e instala en París, donde se relaciona con los intelectuales españoles en el exilio, especialmente con el filósofo y escritor Agustín García Calvo y su círculo. Vivirá en Francia hasta 1978. Durante estos años viaja a distintas capitales europeas, y entre abril y noviembre de 1975, entre el tercer y sexto gobierno provisorio de la revolución de las claveles, está en Portugal liderando un grupo de izquierda extraparlamentaria. En 1977 es inculcado por uso, tenencia y venta de drogas, que le valen seis meses de prisión en *La Santé*. En 1978 regresa a España, donde al año siguiente publica un libro de cuentos con el título "Música, cariño", editado por Ediciones Libertarias, prologado por Fernando Savater ("...porque estabas endemoniadamente dentro de todo aquel mundo equívoco, dichoso y atroz de cuya epidermis nunca pasé.") y epilogado por Leopoldo María Panero. En 1980, él mismo hará el prólogo a "La venta del alma", de Agustín García Calvo. José Saavedra murió de SIDA en 1986, mientras se encontraba en San Sebastián, donde por encargo de Felicidad Blanch, viuda de Panero, estaba de asistente y cuidador de su hijo Leopoldo.

ximos acontecimientos. A ella también irán a parar Octavio y Antonio Zaya y Antonio Gómez, además de Saavedra. Será un poco casa de «tócame, Roque», pues las mismas relaciones y contactos con el mundo del arte y de la cultura que ya tenían algunos de ellos diversificarán a los asiduos, que no serán sólo amigos estudiantes, sino artistas, escritores, críticos de arte, profesores universitarios, etc.

La relación con otras casas o pisos de estudiantes era habitual, estableciéndose una especie de intimidad clandestina entre ellos, que si tradicionalmente se había justificado en la actividad política antifranquista, ahora empezaba a hacerlo también en el consumo de hachís, marihuana, LSD y *rock and roll*, dando lugar a una incipiente izquierda alternativa insular coetánea a la que surgía en el resto del país.

La casa de Núñez de la Peña era un perfecto disparate pero no muy diferente de otras viviendas de estudiantes, por primera vez libres de las sombras del entorno familiar para crear sus propias sombras, aunque en esta el único adulto con responsabilidad laboral tenía una preocupante peculiaridad: era un insomne voluntario.

José Saavedra¹¹ ejercía como docente en la Escuela Normal y en la Universidad de La Laguna, y debía impartir una clase a primera hora de la mañana. Las dificultades de un impenitente noctámbulo para estar despierto y lúcido a esas horas le llevaron a buscar entretenimiento en las madrugadas, con el fin de llegar a la clase e irse luego a dormir. Así habían empezado sus paseos nocturnos por La Laguna, acompañado casi siempre por Among Tea y Cándido, aunque al parecer todos los de la casa participaron alguna vez en ellos.

Por entretenerse, poco a poco una ingenuidad curiosa y ruin los llevaría a entrar en casas abandonadas o cerradas, bastante numerosas en esa época en la ciudad, de las que empezaron a coger objetos y antigüedades que transportaban a la suya. Estas incursiones tomaron un sesgo preocupante cuando los lugares frecuentados empezaron a ser capillas o ermitas, de las que extrajeron pinturas, esculturas y objetos de culto. Tales enseres pasaban a formar parte de la decoración de la casa, integrándose en el abigarrado montaje que adornaba sus paredes y explicando su presencia a los extraños como depósitos de un anticuario amigo.

En la madrugada del 23 de noviembre la policía, como dos días después informaba el periódico *El Día*, «con un mandamiento judicial, a las tres de la mañana se presentó en el hotel Agure y en otros establecimientos públicos y domicilios particulares, deteniendo a ocho estudiantes y posgraduados». En el hotel fue detenido Antonio Gómez, que se había trasladado allí unos días antes intentando distanciarse del *desmadre* en que se estaba convirtiendo la casa, en la que a primera hora de la mañana entraba la Guardia Civil cogiendo *in fraganti* a sus adormilados y perplejos habitantes. Estos, tras su detención, permanecieron en las dependencias de la Policía Municipal, siendo posteriormente trasladados al Gobierno Civil donde coincidieron con los demás detenidos.

El hecho, que no llegará a la prensa hasta el día siguiente, corrió como reguero de pólvora entre el estudiantado, acostumbrado por lo demás a estar alerta ante las redadas de la policía en busca de líderes y propaganda. La noticia fue recogida primero por el vespertino *La Tarde* en la página de sucesos con los ti-

titulares: «Redada de la policía en La Laguna. Parece que hay ocho detenidos y se han encontrado diversos objetos religiosos robados en varias iglesias».

El sábado 25, tanto *El Día* como *La Tarde* ofrecían una información detallada y en parecidos términos, aunque con la sal de cada rotativo. Ambos transmitían el comunicado de la policía: «José Antonio Saavedra Rodríguez, licenciado en Filosofía y Letras, profesor de la Escuela Normal de La Laguna, natural de Las Palmas de Gran Canaria y que aparece como 'jefe de grupo' y propietario del inmueble de la calle Núñez de la Peña; los hermanos Octavio Jesús y Antonio Zaya Vega; Cándido Antonio Camacho Gómez, crítico de arte y pintor, Antonio Gómez Redondo [sic] del Toro, Juan Antonio Jaén Fuentes y Pedro Acosta Martín» (*La Tarde*). «Este último parece que actuaba de encubridor, facilitándoles dinero a cambio de algunos objetos de los que había logrado deshacerse» (*El Día*).

Asimismo, los periódicos hablaban de lo sustraído: pinturas, antigüedades, cálices, candelabros, objetos sacros y de culto, etc.; y de los lugares de procedencia: convento de Santa Catalina, iglesia de San Juan, casas particulares de Curbelo y del Dr. Maynar y hotel Agüere. Pero quizá la parte más insólita, y por cierto la más divertida desde la perspectiva actual, fue la interpretación de los hechos y de las personalidades de los «delincuentes».

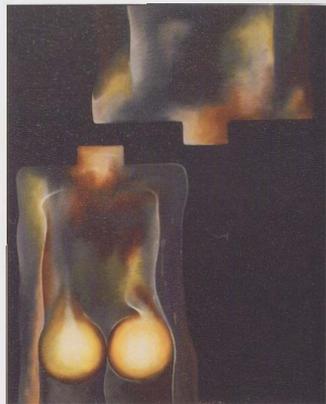
«El caso, uno de los más complejos por tratarse de un tipo de delincuencia anómala desconocido hasta la fecha en las Islas», comentaba *El Día*, tomará un sentido diabólico en *La Tarde*, que informaba:

«Por lo que nos hemos podido enterar, este grupo de universitarios y estudiantes en su mayor parte formaban una secta de *iluminismo* —en realidad, por una errata ponía 'ilusionismo'— bastante extraña y curiosa pues unía al adoramiento de objetos de culto religioso una descarada propensión a la homosexualidad, y parece ser que hasta el momento no se ha confirmado que hicieran uso de droga alguna ni que se encuentren relacionados con partido político subversivo alguno».

Por lo que se ve, dentro de la escala de penalidades de la época, la mayor gravedad seguía siendo la subversión política, seguida por la homosexualidad y las drogas. *El Día* lo sugería en uno de sus titulares: «los detenidos se dedicaban, al parecer, al consumo de drogas y, algunos, a la homosexualidad», que luego corroboraba con suculentos detalles: «algunos confesaron dedicarse a la homosexualidad y uso y consumo de drogas. En la casa se encontraron también algunas fotografías pornográficas, sólo de hombres, en las que figuraban algunos de los detenidos».

Aunque hoy nos haga sonreír lo de «dedicarse» a la homosexualidad o al consumo de drogas tanto como la insólita desviación «iluminista» de los sectarios, estos eran los conceptos bajo los que se valoraba y juzgaba y en tal sentido la prensa es un testimonio de lo más objetivo.

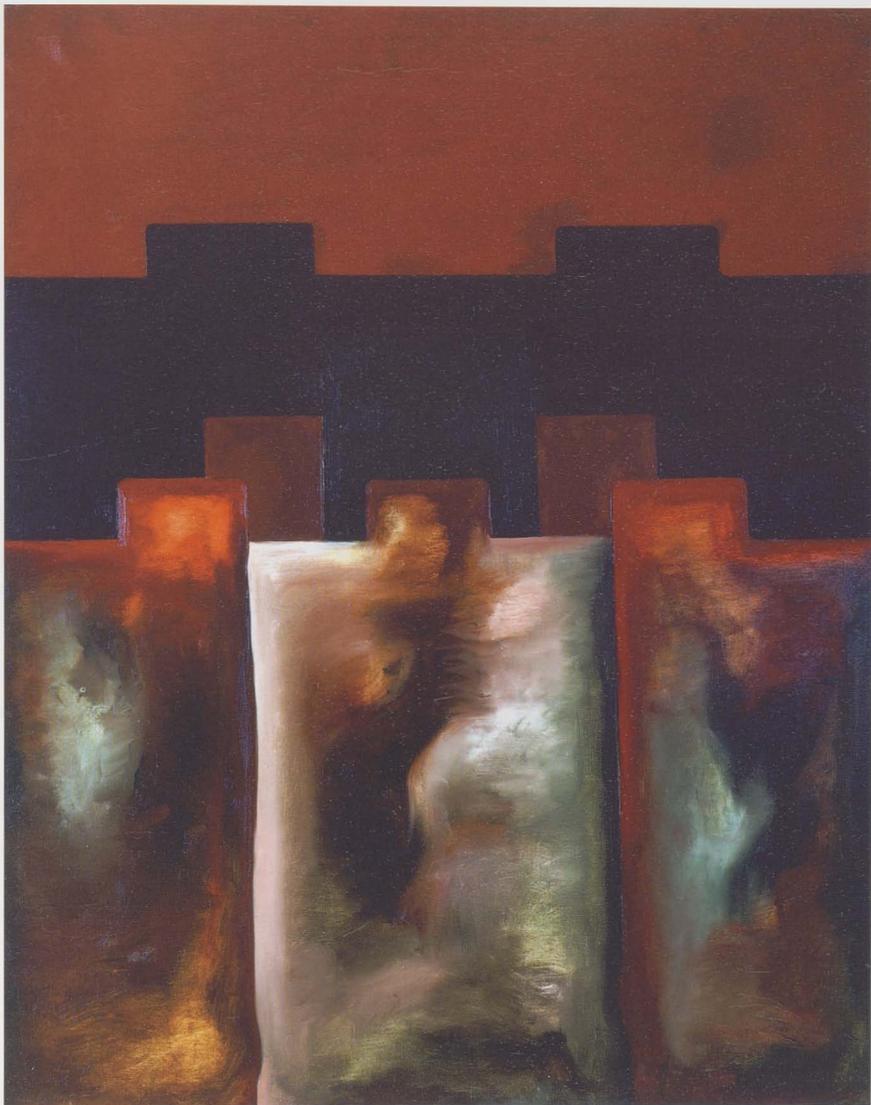
A medida que los acontecimientos se fueron decantando y los teléfonos empezaron a sonar respondiendo por la mayoría de los inculcados, casi todos menores de edad e hijos de familias conocidas en el ámbito social y cultural de Gran Canaria, y tras abonarse las fianzas correspondientes, estos empezaron a ser liberados con cargos quedando retenido sólo Cándido, cuya familia tardó algo más en reunir el dinero por lo que tuvo que permanecer hasta fin de año en prisión en Tenerife.



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 73,5 x 60 cm. 1972.



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 54,5 x 89,5 cm. 1972.



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm. 1972.

El suceso producirá una verdadera conmoción en el mundo cultural insular. Por una parte, al aparecer la Universidad de por medio, la institución docente se vio en la necesidad de dar explicaciones y desentenderse de Saavedra, y por otra, el Partido Comunista en la clandestinidad y el movimiento universitario se desmarcaron y reprobaron la actitud de los implicados, quienes debieron sufrir, a veces durante años, los reproches y el distanciamiento social y político por aquellos sucesos incluso entre sus círculos de amigos y familiares, y aun el persistente acoso de la policía a los que permanecieron en La Laguna para continuar sus estudios. Que el asunto había dejado una huella profunda en el lugar lo comprobará más de diez años después Octavio Zaya, afincado en Nueva York desde 1978, en un viaje que realizó a Canarias y en el que pasó unos días en Tenerife para ver a los amigos. Se hospedaron, él y su acompañante neoyorquino, en el hotel Aguerre de la Ciudad de los Adelantados, donde a las pocas horas los visitó la policía interesándose por los motivos de su estancia.

Todos eran muy jóvenes y a todos, con mayor o menor profundidad, marcó el suceso. Pero se repondrían, continuarían sus trayectorias vitales y el pasado acabaría por engullir el mal recuerdo hasta hacerlo desaparecer. Eso sí, ninguno iba a ceder un ápice en sus convicciones, ni en sus costumbres, ni en el sentimiento de vivir sin ataduras morales, políticas, sexuales, que descubrieron entonces. O, lo que es lo mismo, no lograría el castigo limitar un deseo de libertad que a la vuelta de unos años sería ya clamor en todo el país. Por eso, al recordar ahora la «ignominiosa» aventura, nos parece que adquiere una dimensión cultural y social insoslayable en nuestro ámbito insular, un verdadero *affaire* que las trayectorias profesionales de sus protagonistas, futuros pintores, escritores, poetas, críticos de arte, comisarios de exposiciones, abogados, profesores, etc., engrandecen y dignifican para siempre.

Cuando las pinturas de la serie de *Los cuerpos* empezaron a hacer su aparición a finales de 1971, Camacho jugaba en las versiones iniciales con estructuras modulares muy simples y esquemáticas, apenas definidas como secciones del cuerpo: por una parte el torso con los hombros, pero sin cabeza ni brazos; por otro las nalgas y muslos sin piernas. Esta línea de trabajo la recogen con profusión los blocs de dibujo, donde ensaya variaciones de composición y ritmo en estudios preparatorios realizados a lápiz o bolígrafo. El primer entramado de cuerpos irá derivando a formas más rotundas y unitarias, que a su vez desarrollarán nuevas variaciones. En alguna la naturaleza de los fragmentos corporales se irá haciendo cada vez más evidente, como si se adensase su presencia, mientras en otras se acentuará su carácter más sígnico y abstracto¹².

El 9 de febrero de 1973 tuvo lugar en la cripta de la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria, la apertura de la primera exposición de Cándido Camacho titulada serie de *Los cuerpos*. El artista, que hacía pocas semanas permanecía detenido en Tenerife, pudo asistir a la inauguración. En un artículo publicado en la prensa el jueves 22 de enero, Andrés Sánchez Robayna la anunciaba en los siguientes términos:

«[...] Se trata de promover en el espectador una codificación estética, de sugerirle una serie de símbolos, basados mayoritariamente en la reflexión del cuerpo. Estos símbolos aluden siempre al cuerpo pero también, y sobre todo, a sí mismos. La intelección cabal de este dato, de esta función de los

¹² La concepción de la serie de *Los cuerpos* va a estar ceñida a un parrón de trabajo. Éste aparece reflejado en una de las anotaciones que realiza en uno de los blocs de dibujo, que irá tachando a medida que da por concluidas cada una de las variaciones que configurarán la serie. En otra hoja suelta subtítulo los bocetos que contiene como «serie ascensión» y «serie deformaciones», con una anotación: «relieve bordes solamente, interiores densidad matices, fondo completamente plano y liso». También en otro dibujo del bloc anota «serie deformaciones», y en una página escribe la susodicha relación que le servirá de guía, no del todo legible por las correcciones, añadidos y tachaduras que sufrirá:

«Serie 0: [...] 2. Fondos: tonos ocres (oscuros, rosados) o malvas. Cuerpos: pardos, rojizos y azules. Serie 1: [...] 4. Fondos: rojizos-ocres. Glúteos tonos perla del rosa al ocre. Cuerpos: ocres brillantes 1.º y 2.º tonos sucios y oscuros.

Serie 2: Faros con rayas. 4. Características casi iguales y rojos. Solamente glúteos brillantes.

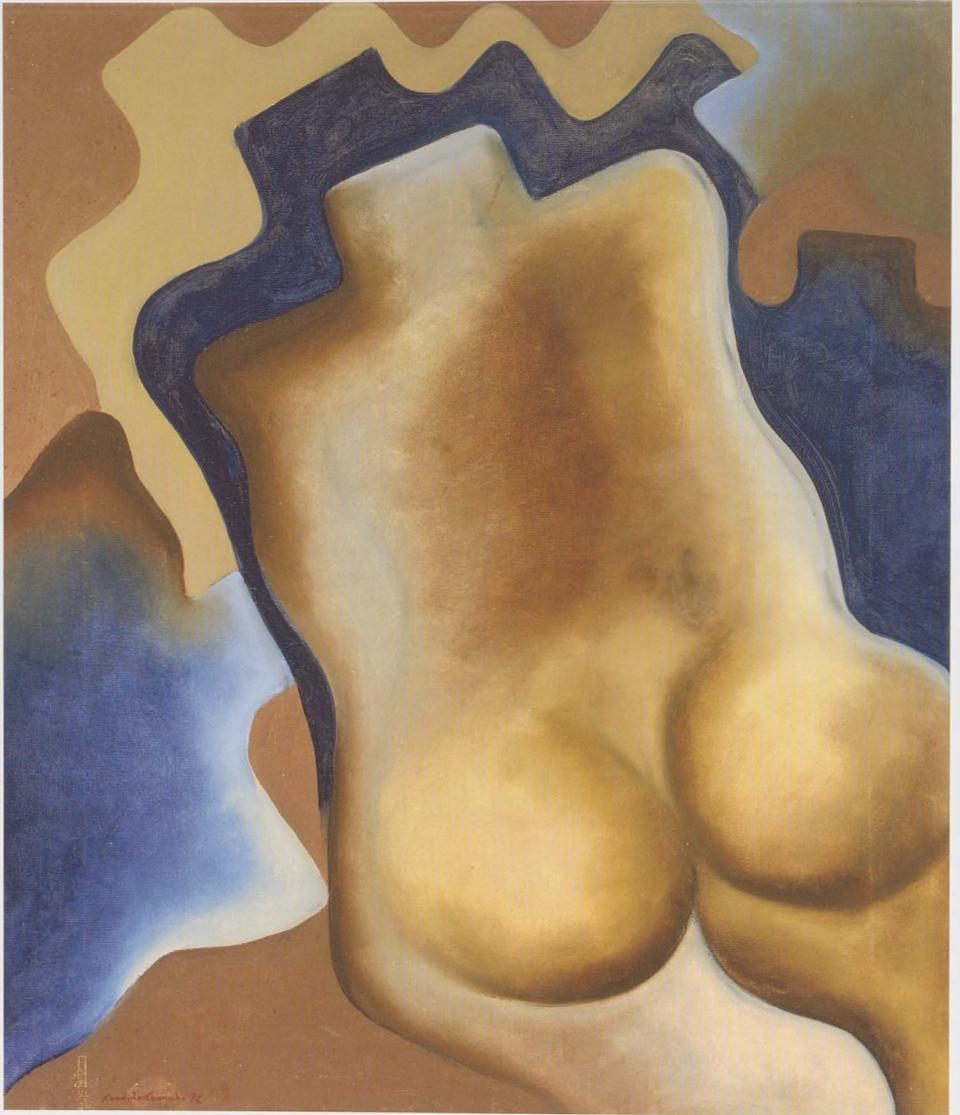
Serie 3: Ajedrez. 2. Fondos azules-rosas. Cuerpos azules.

Serie 4: Ascensión. 4. Fondos oscuros negros. Cuerpos verdosos, rojizos-azules.

Serie 5: [Une dos series de título ilegible aunque en una parece leerse la palabra cuerpo]: [...] 4 (5. Fondos grises (fondos rosas sucios) Cuerpos rosados-rosados-grises (cuerpos azules ultramar y teja).



Cuerpas. Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm. 1972.



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 65 x 55 cm. 1972.



Cartel. Collage. 35 x 50 cm. 1972.

elementos de la pintura nos hará comprender cómo el arte de Camacho puede ser tan explícito y voluntariamente monótono [...]

Reflexión del cuerpo como símbolo: la respuesta práctica a un planteamiento de este tipo no puede ser otra que la repetición de una única cualidad: el signo erótico. En un contexto diferente (pero también a veces pictórico) Octavio Paz ha señalado cómo el cuerpo es, efectivamente, un signo emisor de cualidades simbólicas. Camacho ha querido subrayar, en este caso, una propiedad que es la más importante: la del deseo, la de la realidad del erotismo. El cuerpo-símbolo de Camacho, una vez asimilada esta carga inmediata del erotismo, se vuelve estilizado mediante un procedimiento de repetición, de serie: la serie de *Los cuerpos* es indeterminada o, si se quiere, infinita, como lo es, parece decir Camacho, el mismo deseo, el propio instinto».

Y concluía:

«Cándido Camacho trabaja ahora en *Marlene verde*, serie menor sobre módulos fotográficos de Marlene Dietrich. Cambian aquí, de hecho, los procedimientos, pero ¿no se trata acaso de la misma proposición de un estilo, de una radical forma de vida: de pensamiento, de creación, de realidad? ¿No es, por encima de todo, una proposición vital?»¹³

La extensión de la cita, prácticamente el texto completo de *Cándido Camacho: pictórica*, título del artículo, resulta operativa al tratarse de un testimonio coetáneo y directamente implicado en el proyecto, que reflexiona sobre él y que aporta algunas claves para comprenderlo incluso más allá de su intencionalidad inmediata, pues la conjetura que plantea al final de su texto Sánchez Robayna

¹³ S. ROBAYNA, A., «Cándido Camacho: pictórica», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de enero de 1973.

acabará por ser uno de los valores que se reflejen y mantengan en la obra y en la vida del artista.

La presentación de Cándido Camacho en el panorama plástico canario de comienzos de los años setenta fue un acontecimiento secreto pero de especial significación pues, como he escrito en otro lugar, ninguna muestra de la época conjuga en torno suyo un aparato crítico de igual coherencia. Ante los cuadros de Camacho y ante sus mismos imprecisos objetivos pictóricos reflexionaron los jóvenes escritores de la «otra» cultura, sacando por primera vez a la luz en las Islas el discurso crítico contemporáneo. Los nombres de Sánchez Robayna, junto a los de Antonio Gómez del Toro, Antonio y Octavio Zaya o José Saavedra, nos permiten reconstruir un conjunto generacional exquisito y polémico, una generación ávida y agresiva en torno a cuyos muy diversos presupuestos vitales e intelectuales se gestarían buena parte de las inquietudes culturales canarias más progresistas de la década. Años más tarde, al sedimentarse las personalidades y encauzarse las profesiones, estos «chicos difíciles», como fue llamada la «degeneración» por uno de sus miembros más cáusticos, Antonio Gómez del Toro, acabaron siguiendo cada cuál su destino preciso.

La exposición de la serie de *Los cuerpos* fue casi una manifestación generacional. El animador de la misma había sido Andrés Sánchez Robayna, quien antes de irse a Barcelona para continuar sus estudios universitarios, se carteará sobre el particular con el pintor. A su iniciativa también se debió la publicación de un *dossier* sobre Camacho en la revista *Fablas*, que saldrá en el número de enero-febrero de 1973 coincidiendo con la exposición. Aunque Sánchez Robayna realizó las gestiones para que la muestra se llevase a cabo, declinó en última instancia el ofrecimiento del pintor para organizarla por la circunstancial lejanía en la que se encontraba¹⁴.

Dos citas figuraban en el programa de mano, una de Gilles Deleuze: «La obra de arte no se limita a interpretar o a emitir signos por interpretar, los produce mediante procedimientos determinables», cuyo libro *Lógica del sentido*, publicado por Barral, había llegado a casi todos e impregnado sus reflexiones y discursos; y otra de Oscar Wilde: «Todo arte es a la vez superficie y símbolo».

En este punto, las referencias vivenciales que Antonio Zaya evocará un par de años después en un texto sobre el pintor nos aproximan a la atmósfera que rodeó el nacimiento de la serie de *Los cuerpos*.

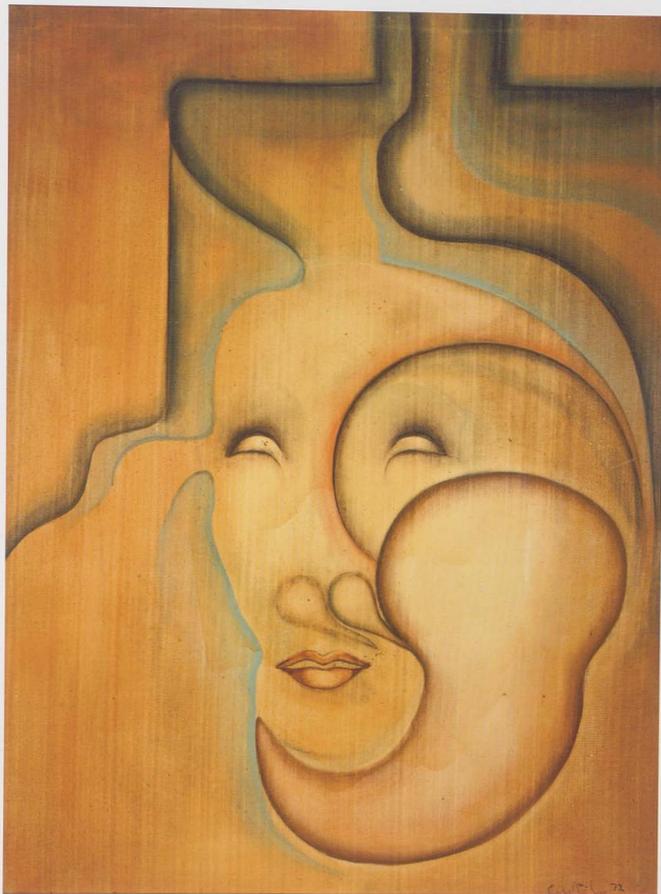
«A través de la dinastía de los fétros blancos, de las inocentes Mothers de Zappa, los Rolling, de Lou Reed y ese fantasma electromagnético que los recorre a todos, se encuentra uno al acecho de los divinos infames de mujer, en una viñeta de cómic invertido, pintado de negro, y por último hecho desaparecer por Guy Hocquenghem, en el curso de un viaje, en el cassette, en el bosque lleno de anuncios, en el estómago. Y en la Suzuki [...]

De reminiscencias esparcidas por el suelo y acaso de un puzle, al azar un crepúsculo y una ola son el espejismo de San Borondón, un Néstor y un Óscar Domínguez, aunque desprendidos de cierta literalidad, del matiz intencionadamente imagista; y de unas velas que lo enlazan al hechizo dadaísta con cierra hidalguía hollywoodense y situacionista, tan cara a nosotros. Aquí sintoniza, en la pintura de los propios labios, Cándido Camacho. Aquí hace su morada»¹⁵.

En la revista *Fablas* se publicaron dos artículos y una ilustración en blanco y negro de uno de los cuadros de la serie. El primero de los textos, con el título «La serie de los cuerpos de Cándido Camacho», lo firmaba Andrés Sánchez Ro-

¹⁴ Tras finalizar el curso y regresar a Gran Canaria, Sánchez Robayna inicia las gestiones para hacer la exposición de Cándido ese mismo verano, además de preparar el *dossier* para que «lo de *Fablas* salga simultáneo a la exposición. Es casi mi única preocupación en este sentido», (carta del 31 de julio de 1972). En dicho *dossier* también estaba prevista una colaboración de José Saavedra. Los intentos de Andrés para conseguir local lo llevarán a los Amigos Canarios del Cine, Teatro y Música, al Museo Canario, e incluso a la histórica Galería Wiot: «Quien se va a encargar de tu exposición es Pepe Dímazo —quien se ha interesado más de lo que hubiésemos podido prever—. Conectarás enseguida con él; es una persona magnífica, de una generosidad deslumbrante. La cosa está pensada para la Galería Wiot...», (carta del 8 de agosto de 1972). A comienzos de septiembre y sin que la exposición se hubiese realizado, Andrés se trasladaría a Barcelona.

¹⁵ «Subterráneo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de diciembre de 1975.



Marlene verde. Óleo sobre lienzo. 65 x 50 cm. 1972.

bayna; el segundo, intitulado «Cándido Camacho o el actor que se maquilla la cara de verde», era de Antonio Gómez del Toro. Ambas son aproximaciones ensayísticas a la pintura de Camacho, aunque la de Sánchez Robayna contenga además un par de testimonios que nos conviene considerar. El primero, que Cándido inicia la serie de *Los cuerpos* en diciembre de 1971, con lo que prácticamente toda la serie habría sido realizada durante el siguiente año hasta su detención; aunque hay que suponer, a cuenta de las gestiones que Andrés realiza, que

la mayor parte de los cuadros estarían concluidos antes del verano de 1972. En el segundo nos da la noticia de una obra precedente titulada *El cántaro está en el suelo mamá no puedo con ella*, obra «de dimensiones monumentales, destinada a servir por único vestido insuficiente a una obra más climática de figuras danzantes». Esta pieza, según me confirmaría el propio pintor, estaba realizada sobre sábanas cosidas que le daban un formato considerable, y en efecto fue «consumida» en una fiesta, vestida y usada, destruida y quemada por los participantes en un *happening* delirante en el que se escenificó un encuentro ritual con el arte.

Sánchez Robayna, que iniciará su texto con una cita de Spinoza: «Todavía no sabemos de lo que es capaz un cuerpo», tras recordar la «llamada febril al lenguaje del cuerpo» en obras como *La seducción* o *Pornografía*, de Witold Gombrowicz, ve en la afirmación de Spinoza «tanto las posibilidades del cuerpo de emitir una vergonzosa violencia, un desafío a nuestros límites, como las que derivan de entender el cuerpo como objeto absoluto del amor, la expresión más impersonal del deseo».

En base al carácter fragmentario y procesal de la obra señala que «se trata en realidad de fondos cuya disposición serial permite distintas analogías de dirección, fragmentos corporales o ámbitos de color», concluyendo que «la serie de los cuerpos es un esquema abierto», aunque no tanto como para hallar sentido en la dispersión, pues «el encuentro de las series constituye la mayor referencia al espacio de la pintura», un espacio que, según Sánchez Robayna, «la serie de Camacho reinventa», apuntando ya a un espacio de unidad que va a cohesionar esa reinvencción de la pintura que la obra de Cándido postula.

Antonio Gómez del Toro comenzaba explicando que «la voluntad serial de la pintura de Camacho nos remite a una complacencia formal parecida en todo a la que se refiere Deleuze; a una serie significativa de tipo numérico le corresponden otras series equivalentes en capacidad —alternativas estas y en metamorfosis».

La monotonía del hecho formal de la comprensión del cuerpo, su «impersonalidad», concepto repetido en ambos discursos, le harán afirmar que «el hecho del cuerpo goza de una impersonalidad mayor que el hecho de la cultura», hasta el punto de que sólo podría recobrar su espacio tras «la máscara del bañista: el acróbata, el prestidigitador (penetrabilidad). Los trapezistas, el 'reverso' de un movimiento de propagación que le permite pasar de un cuerpo a otro —'afectarlos' a todos simultáneamente». En su lenguaje críptico y escénico, Gómez del Toro se siente atraído por la parte más líbil y ambigua de la personalidad del artista, a que localiza no en lo trágico ni en lo cómico, sino en la alegría de una «repetición compartida»:

«Cándido Camacho imita a Joan Crawford en *A Woman's Face*. El escenario está formado por un cuerpo dividido en tres partes llamadas derecha, centro e izquierda. Las ideas son sucedáneos de los dolores..., sucedáneos por otra parte sólo en el orden del tiempo, pues al parecer lo primero es la seducción (cuerpo a-ideológico). Existe lo trágico que se repite y lo cómico de la repetición, y más propiamente, la alegría de la repetición compartida. Cándido —Joan Crawford— prosigue la representación».

La última glosa a la exposición de Camacho será de José Saavedra, un breve comentario publicado el 1 de marzo de 1973 en el *Diario de Avisos* de Tenerife



Andrés Sánchez Robayna en 1971. Fotografía de Carlos E. Pinto.



Antonio Gómez del Toro en 1971. Fotografía de Carlos E. Pinto.



Los cuerpos N.º 4.A. Óleo y collage sobre lienzo. 65 x 54 cm. 1974/75.

y titulado «Cándido Camacho: una pintura seriada». Como los anteriores, valorará el carácter serial y en consecuencia analítico y moderno de la obra, aunque también «filtra» datos vivenciales que afectan a su génesis. En este sentido, tal vez el párrafo con más miga de su texto sea el último:

«De esta manera, lo que primero pudo ser juego intrascendente, pero implicado en un compromiso existencial de vivencias duras, agresivas, in comunicables incluso, se va tornando un ejercicio lúdico donde un cosmos metafísico de erotismo, tinieblas y la luna parecen bailar con posturas estáticas al son de una lejana música de cámara»¹⁶.

¹⁶ SAAVEDRA, José, «Cándido Camacho: una pintura seriada», en *Diario de Avisos*, 1 de marzo de 1973, Tenerife.

A finales de 1973 tendrá lugar el juicio por los acontecimientos de La Laguna tras el cual, al decir de alguno de los implicados, Cándido «pagaría el pato», o, lo que es lo mismo, en él concurrirían unas responsabilidades y una cierta indefensión que cargaron sobre sí el castigo de todos. En síntesis, parece ser que José Saavedra asumió las culpas, pero se exilió a Francia, siendo hallado culpable y condenado en rebeldía, si bien las amnistías posteriores a la muerte de Franco acabarían por exonerarlo. Los demás eran todos menores (Among Tea, que ni siquiera figuraba en los periódicos ni fue juzgado, aunque estaba en la casa, tenía 16 años) y fueron absueltos, pasando los que estaban en edad militar a incorporarse al ejército. Cándido, que acababa de cumplir los 21 años, fue inculpado y condenado a dos de cárcel de los que cumplirá sólo un par de meses, por el tiempo retenido en Tenerife y el efecto de una amnistía. Pasará la condena en la Prisión de Santa Cruz de La Palma, la misma que había acogido a José Martín tras la falsificación de billetes, por lo que cabe suponer que su imagen en ese momento se confundiría con la suya. Sabemos, sin embargo, que la estancia en prisión no fue demasiado traumática; más bien será tranquila y casi doméstica, y en ella recuperará la práctica del dibujo de forma intensa.

Tras el castigo le tocará el servicio militar, que hará en Tenerife. Al finalizarlo volverá a Tazacorte donde va a residir el resto de su vida. En el verano de 1975 reinicia su labor creativa y los contactos con los amigos, que le escriben o le visitan y que vuelven a comentar y a estimular su trabajo. Ellos serán el mejor aliado que su obra empiece a reconstruirse tras el duro y forzado paréntesis.

III

En octubre de 1976 Cándido Camacho inaugura en la Sala Conca de La Laguna su segunda muestra individual titulada *La historia de los cuerpos. Historia I.ª*. Las circunstancias y consecuencias de este hecho merecen un comentario detenido por varias razones, ya que supone el comienzo de una etapa de extraordinaria importancia en el desarrollo de su obra, hasta el punto de marcar a fuego el «producto y símbolo» de la galería.

Las relaciones con la Sala Conca se inician en 1976. Tras el periodo de castigo a que había sido sometido por los acontecimientos de La Laguna, Cándido retoma el pulso de su vida civil y artística, y el encuentro con Gonzalo Díaz, inspirador de Conca, al que conocía de los primeros años en La Laguna, va a propiciar que este pulso se manifieste con la mayor intensidad y libertad. Tal vez haya sido el mérito más significativo de la relación, que por supuesto tendrá otros pues, aunque a finales de 1982 la crisis de Conca dará al traste con vínculos profesionales y afectos para siempre, es de justicia reconocer que hasta ese momento la Sala Conca fue la casa de Cándido en Tenerife y Gonzalo Díaz su marchante y amigo.

Una relación que se prolongará durante siete años deja forzosas huellas de uno en otro, filtra inquietudes, deseos y complicidades que se materializarán en las obras del pintor. En un artículo de Blanca Campos Torres dedicado a la presencia del motivo de la muerte en la colección de la Sala Conca, considera a Cándido Camacho «el mejor representante de la estética de lo putrefacto» y afirma que



Los cuerpos N.º 4. Óleo y *collage* sobre lienzo. 60 x 73 cm. 1974/75.

«en las obras de este artista es donde mejor se refleja el gusto necrófilo de Conca [...] Este canto estético a la podredumbre es algo al mismo tiempo producto y símbolo de Conca, la propia Sala, como los cuadros de Cándido Camacho, está en continua evolución, una evolución en la que no asusta admitir la decrepitud, los desperdicios, el polvo y hasta la propia autodestrucción»¹⁷.

Lo más curioso es advertir que gran parte de la idea de la muerte sobre la que Campos Torres vertebró este aspecto de Conca procede no sólo de la obra sino de las declaraciones de Camacho en sus entrevistas, lo que invita a pensar más bien en un coyuntural ascendiente de su impronta estética y vital sobre la imagen de Conca, y en la asunción ulterior o coetánea de dicha imagen por el proyecto de la galería.

Sea como fuere, Cándido Camacho y Gonzalo Díaz reiniciaban públicamente en 1976 sus respectivas actividades, el primero después del paréntesis penal y castrense, el segundo tras haber cerrado la sala lagunera —activa desde marzo de 1970— en diciembre de 1974 y a los pocos meses Conca II —que había inaugurado en enero del 74 en Las Palmas de Gran Canaria—, y tras año y medio de reflexión anímicamente apoyada por varios proyectos, entre ellos un circo de arte, suerte de compañía de artistas ambulante, o un viaje en *jeep* alrededor del mundo con un amigo. De ese encuentro, que sumaba el potencial de dos renacimientos, surgirían las condiciones necesarias para que una obra tan controvertida como la que Camacho estaba empezando a afrontar en ese momento, tuviera el escenario adecuado y pudiera manifestarse¹⁸.

La obra de Cándido recomenzará su andadura a partir de sí misma. El pintor va a aplicar la fragmentación metafórica de la serie de *Los cuerpos* de una forma más material y física, rompiendo algunas de sus obras, reutilizando los restos y reinterpretando sus símbolos. Lo que va a surgir de este proceso seguirá respondiendo al mismo título de la serie de la que proviene, *Los cuerpos*, aunque pronto se integrará en una de las más extensas: *El mito de los cuerpos*.

Casi al mismo tiempo, sólo que un paso más allá en su proyecto pictórico, comienzan a aparecer las primeras obras de la serie *La Palma*, un potente escape de libertad creativa que dará lugar a la secuela más atrevida de su producción. Ambas series configurarán *La historia de los cuerpos. Historia 1.ª*.

Pese al orden serial que Cándido Camacho va a imponer a su obra, no debemos perder de vista la condición unitaria de la misma, por encima de la estructura narrativa bajo la que el artista la distribuye, y en tal sentido se manifestará de nuevo Andrés Sánchez Robayna al reconocer en la obra de Camacho «un universo renacido y cambiante, pero único [...]».

Sánchez Robayna, que había conocido los nuevos trabajos de Cándido, publica el 17 de octubre de 1975 en *El Día* de Tenerife, y el 22 en el *Diario de Las Palmas*, un artículo sobre ellos. Es especialmente útil el seguimiento crítico que se manifiesta en estos primeros años pues nos descubre los cambios que vienen operándose en la obra. Así, para Sánchez Robayna lo sorprendente de su primera incursión pictórica no era «que la experiencia de un arte erótico de esas características llegara a sugerirnos un mundo completo y complejo —pese a la simplificación y la monotonía que inspiraba en un primer momento—, sino lo



Programa de la exposición *Historia 2.ª* en Sala Conca. 1977.

¹⁷ CAMPOS TORRES, Blanca. «La muerte como mirada en Conca», en *Conca. Una vanguardia y su época*. NAVARRO SEGURA, M. I. et al., Tenerife, 1994.

¹⁸ PINTO, Carlos E., «Conca entre nosotros». *Ídem*.



Programa de la exposición *Historia 2.ª* en Sala Conca. 1977.

que ese mismo arte anunciaba: las reales dimensiones, la facultad germinativa, metamórfica, de ese universo».

«Algunos de estos cuadros —dice en otro pasaje de su texto— me recordaron una pieza sin título de Simon Hantai, de 1954, un cuadro de masas ondulares, movedizas, de intenso verde y amarillo». Sin embargo, el crítico descarta un «surrealismo directo», pues «la de Camacho no es pintura sorpresiva o paradójica, y en ningún caso espontánea. No 'sueño': ensoñación, deambulaje, errancia, ansiedad de espacio. La búsqueda del espacio no es, aún, contacto con él. Los cuerpos parecen buscar su medio, o acaso ir en busca de sí mismos. Un universo renacido y cambiante, pero único, el de Camacho».

En el programa/catálogo de la exposición *Historia 1.ª*, cuyo diseño basa en dibujos distribuidos en viñetas como una página de cómic, el artista transcribe con alambicada caligrafía algunas frases que pone en bocadillos en boca de Marlene. Las tomará de «Cándido Camacho o el actor que se maquilla la cara de verde», el texto de Antonio Gómez publicado en la revista *Fablas* cinco años antes, del que extrae un párrafo que contiene este diálogo imaginario:

«Cándido Camacho.- Es preciso una sensibilidad física un dulce ángel negro, la lingüística debe recuperar el cuerpo, fundamento de todo lenguaje.

Cándido Camacho.- ¿Qué personaje se ha creído usted más, fuera de la escena?

El actor.- En todos los que he muerto.

Por extraño que ello sea, el dolor es tan infrecuente que debemos recurrir al arte a fin de que no nos falte: el cuerpo que desciende el cuerpo que sube, la fortaleza de los cuerpos».

La cita tiene la importancia de enhebrar dos momentos de su trabajo y confirma que Cándido ni quería ni había perdido el contacto con la mayor parte de los «chicos difíciles», algo que Antonio Zaya había dejado claro en diciembre de 1975 al dedicarle un amplio artículo y un texto homenaje en la sección «Subterráneo» que coordinaba para el periódico *La Provincia*. Zaya, que firmaba su artículo en «San Borondón, Tzacorte y La Palma», no aludiendo solo a la isla imaginaria sino también al lugar de Tzacorte donde Cándido tenía su estudio, lo visitó y conoció su nueva obra, sobre la que comentará lo siguiente:

«Esta segunda serie intitulada como las demás, inmediatamente posterior a la anterior, y elaborada en una fecha desgarrada [...], esas sombras que vagan por todos los cuadros, estilizadas y apenas figuradas, convierte de nuevo la mutilación en dispersión auténtica: en la medida en que el cuerpo ha sido despedazado cabe iniciar su reconstrucción, su 'de nuevo'; sin este paso necesario a través de la muerte para la renovación, el cuerpo sólo podría pudrirse. Y esa capacidad de repetición que instaura esta pintura labial anima la serie siguiente, dispersa, agujereada, que viene a cerrar con una nueva llave la puerta que por un espejismo habíamos pensado entreabierta».

También es muy significativo que Camacho eligiera el único pasaje teatral de cuantos textos se habían dedicado a su obra para introducir la nueva, por lo que la elección apunta a que parecía decidido a montar una «escena». Y algo así se vislumbra en la nota que Zaya incluye al final de su texto:



La Palma N.º 17. Tècnica mixta sobre llenzo. 73 x 63 cm. 1976.



La Palma N.º 16. Técnica mixta sobre lienzo. 83 x 60 cm. 1976.

«Cuando voy a dar esta reseña crítica a la prensa, recibo una carta del pintor, en la que cabe elucidar la consecuencia lógica de una obra que se debate en tales dimensiones. Son sus propias palabras las que dicen: 'Si vieras lo último que he hecho... está destruyendo mi propio universo'»¹⁹.

Es conocido, de hecho es uno de los referentes históricos de la generación de los setenta, que la puesta en escena de *Historia 1.ª* fue memorable, con la sala forrada de negro y una urna transparente en medio de ella en la que el artista había introducido un gran número de cucarachas vivas que había traído en una caja desde Zacateco. Los escurridizos insectos pronto encontraron la manera de escapar de su encierro y pasaron a departir con los asistentes a la inauguración, provocando el consiguiente revuelo. Como un padre preocupado, Cándido las iba recogiendo y regresando a la improvisada vitrina con absoluta naturalidad. Todo fue transcurriendo entre la diversión y el asombro, pues mientras las primeras fugitivas eran escurridas al interior de la urna, otras lograban escapar. Pronto empezaron a trepar por las paredes hacia los cuadros, llenos de congéneres momificadas, lo que provocó un repunte de pánico entre algunos asistentes, quienes ante la perspectiva de verse atisbados por dos antenas desde los cuadros optaron por abandonar la sala. Otros que pasaron directamente al atropello pudieron ser contenidos, lo que no evitó que hubiera víctimas entre las visitantes bagañetas. La cosa se fue apaciguando y la exposición transcurrió en irremediable convivencia con las más inquietas artísticamente hablando, que al día siguiente encontraría “el Conco” agazapadas en las pinturas. La idea de que los cuadros habían propiciado esa vida era ya una lectura metafórica, mas el suceso alimentó la magia de esa noche iniciática.

La intencionalidad escénica, representacional de *Historia 1.ª*, se verá confirmada por el *happening* que bajo el título *Signus* fue realizado por Octavio Zaya y Among Tea con la colaboración de Juan Hernández durante la exposición, del que se conservan fotografías y un texto autógrafo de Octavio Zaya sobre el sentido de la acción²⁰.

Pero dejemos que sea el propio artista el que nos explique qué estaba haciendo en esos años y con qué intenciones. En el cuestionario sin preguntas ya citado nos habla de los comienzos de su andadura pictórica y se refiere a aquel momento de su obra en los siguientes términos:

«La serie *La Palma* (años 1974, 75 y 76) y algunos cuadros de la serie *Los cuerpos*, con la introducción de algún cambio (aparecen focos de luz llenos de elementos vegetales y cuerpos más completos), son expuestos bajo el título general de *Historia 1.ª*. La serie *La Palma* causa un gran impacto. El tema de la obra es la destrucción de los propios cuadros. Entre las masas podridas aparecen falos, trozos de cuerpo, caras, elementos vegetales, insectos y orugas que devoran los cuadros. Los materiales empleados son óleo, lápiz de grafito sobre lienzo, barnices, colas, plásticos, papel, insectos naturales, hojas secas, trozos de marcos, telas encoladas y fuego (este elemento a partir de ahora será una constante). El colorido se enriquece. Colores más contrastados. Se amplía la gama. Predominan los dorados, azules, verdes y marrones, todos envueltos en una atmósfera de putrefacción y erotismo»²¹.

La serie *La Palma*, quizá la más literaturizada obra de Camacho, es compleja y expansiva. Al principio produce obras plenamente abstractas, con imprima-



Octavio Zaya y Among Tea en Sala Conca. 1976.

¹⁹ ZAYA, Antonio, «Cándido Camacho: hazme una máscara», en *La Provincia*, 6 de diciembre de 1975.

²⁰ Archivo Conca. Vid. Documentación.

²¹ CAMACHO, Cándido, *Respuestas sin pregunta*. Vid. Bibliografía.



La Palma. Técnica mixta sobre tabla. 60 × 46 cm. 1974/75.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 28 x 28 cm. 1975.

ciones y papeles, con zonas de color contrapuestas, tratadas con quemados, superficies de barniz y humo, pero a medida que la serie avanza la descomposición la cautiva. El mismo soporte, que primero será únicamente el papel o cartón sobre lienzo, acabará dando paso a composiciones más versátiles, con abombamientos, resquebrajaduras, erupciones matéricas, etc. Por último, esta degradación de la superficie pictórica va «criando» diferentes insectos en los intersticios. En medio de esta descomposición visual, en algunas obras se insinúa el rostro de Marlene Dietrich.

Las innovaciones en el campo del *collage* alcanzarán su punto culminante en la última parte de la serie *La Palma*. Cucarachas, escarabajos, ciempiés y escolopendras disecados aparecen en los cuadros junto a elementos vegetales y resinas que simulan secreciones corpóreas. Petrificados en el joyel siniestro de una capa amarillenta de barniz, o en una hendidura del lienzo repleta de ellos, los insectos protagonizan el cuadro.

En la última pintura de la serie, la número 22, se conjugan elementos de goce y muerte: un miembro viril es rodeado por escarabajos que chapotean en



La Palma N.º 22. Técnica mixta sobre lienzo. 46 x 39 cm. 1976.

una sustancia seminal. En la parte superior, pero formando con el miembro una misma mancha de color y dibujo rodeada por barniz quemado, está una pareja de cuerpos desnudos. El embrión que emerge del sexo de la mujer es una oruga, mientras otra devora el lienzo y el muslo de ella. Añadido por la izquierda del bastidor, un fragmento de marco prolonga su arabesco en la pintura. Cándido Camacho llega al paroxismo de lo desagradable, del daño sensitivo, de la agresión psicológica sin abandonar el prisma estético, provocando una estimulación física a la par que una respuesta ética, asqueando y excitando a un tiempo, rechazando y anhelando como en cualquier apasionada relación de la vida. Y si en *El mito de los cuerpos* va a ser la historia de su pintura la que, consciente de sí, se manifieste, en *La Palma* es su territorio emocional, mórbido y numinoso, el que encuentra su más genuina y original expresión.

La serie *La Palma* es también la más autobiográfica de las series pictóricas de Camacho, pues en ella aflora el mundo orgánico que le gustaba investigar entre las plataneras cuando niño, con el que se divertía observando el asombroso surgir que se gestaba en el suelo del platanar, un sinfín de insectos y de larvas que convertían el lecho de la plantación en un escenario oculto, sorprendente y en permanente regeneración. Por eso, no parece tener demasiado sentido el término «necrófilo» para identificar un universo tan vital. Cuando el adulto hace uso de ese poseso virginal de su experiencia al afrontar su prodigioso ensayo sobre la descomposición, no nombrará literalmente a la muerte y sí su exuberante fertilidad y su función regenerativa.

En su texto *Cándido Camacho: la pintura del delirio*²², Zaya se manifestaba en los siguientes términos:

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

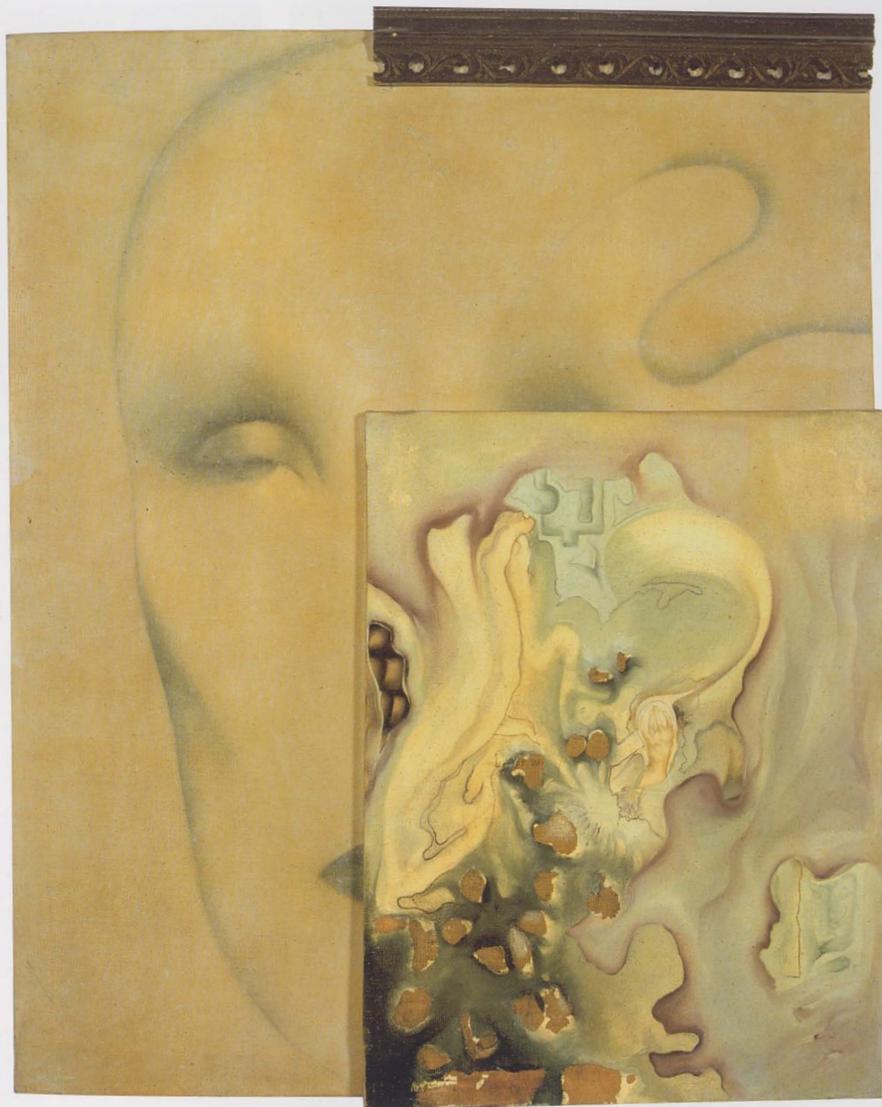
La obra de Cándido entusiasmará a Zaya, que cierra su texto con estas concluyentes palabras:

«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. Sólo me resta decir en torno a esta nueva serie de Camacho que pocas veces se siente uno identificado con la obra de otros hasta querer celebrarlo».

La exposición *Historia 1.*^a tuvo parecido aparato crítico al que arropó su primera muestra, pues como hemos visto la precedieron algunos textos que confirmaban un seguimiento cercano a su gestación. Luego se hizo eco de ella la prensa insular, especialmente «Subterráneo» y «La liebre marceña. Espacio blanco del arte», página cultural que coordinaban para el periódico *El Día* Carlos E. Pinto y Octavio Zaya, ocasionalmente en Tenerife cumpliendo el servicio militar²³. En la entrega del 14 de octubre se incluía un artículo convocando a la inauguración titulado «Con Cándido Camacho», además de comentarios sobre

²² Publicado en el periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de octubre de 1976.

²³ Vid. MARTINÓN, Miguel, «La página literaria 'La liebre marceña. Espacio blanco del Arte (1976-1977)», en *Srenae Emmanuetae Marrero Oblatae*, Universidad de La Laguna, 1993. También: PINTO, Carlos E., «Documento o parásito», en *La Opinión de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de septiembre de 1999.



El mito de los cuerpos N.º 27. Óleo y collage sobre lienzo. 53 x 45 cm. 1975.

la obra en otro texto: «El mirón. Pornografía del arte». En la siguiente entrega del 21 de octubre, un texto de ambos coordinadores acompañaba a un dibujo, expresamente realizado por el artista para la página, en el que intervenían de manera delirante los personajes de Lewis Carroll, la liebre, el gato de Cheshire, los jardineros de la Reina de Corazones pintando las rosas, etc., todos en torno a una Alicia que no era otra que una insinuante Marlene.

La página de Cándido se publicaba tras la que «La liebre marceña» había dedicado al Manifiesto del Hierro, documento hecho público durante el verano de 1976 en dicha isla. Los coordinadores de «La liebre» habían entrevistado a dos de sus principales proponentes, el escultor Martín Chirino y el poeta Manuel Padorno, en la entrega del 7 de agosto, que sería la última aparición de la página en *Diario de Avisos*, donde prometían un próximo pronunciamiento sobre la cuestión. Éste no tendrá lugar hasta el 14 de octubre, tras el salto de «La liebre» a *El Día*, con el texto «De la manipulación y la vigencia del arte. Comentarios en torno al manifiesto de una generación acabada». Después de su publicación en Tenerife y ser posteriormente reproducido por *La Provincia* en Las Palmas de Gran Canaria, se inició un ardiente polémica en los medios informativos canarios sobre la idoneidad de una propuesta de raíz nacionalista que en los albores de la democracia se planteaba precisamente desde una de las caras de la sociedad insular más castigada en las décadas anteriores: la cultura. Los medios de comunicación que se hicieron eco del asunto recabaron opiniones de escritores, artistas y gentes del mundo de la cultura, que en gran medida se posicionaron en contra de los términos y pretensiones del Manifiesto. La respuesta de Cándido Camacho a las varias preguntas que le formulaban en uno de estos cuestionarios consistió en una sola frase con ecos del 68: «La paternidad es abominable porque repite y conserva el pasado».

Sin proponérselo, sus dibujos volvieron a ilustrar una posición beligerante del arte en Canarias, y aunque otra lectura podría virar el sentido de sus palabras, en el momento del Manifiesto las paternidades tenían nombres, apellidos y directrices tan precisas como confusas. Felizmente huérfanos del padre de la patria hacía tan pocos meses, a muchos parecía precipitado e innecesario elegirlos, aunque fueran estéticos, tan pronto.

En la exposición «Historia 2.^a», inaugurada en Conca en noviembre de 1977, Cándido mostrará las series *El mito de los cuerpos*, *Tazacorte*, la propiamente titulada *Historia 2.^a* y, quizás, algunas piezas de la serie *El deseo*, si damos crédito a lo que él mismo nos dice: «la *Historia 2.^a* comprende la serie *El deseo* y la serie *El mito de los cuerpos*»²⁴, pues las obras que conocemos de dicha serie están fechadas ya en 1978. Es probable que ciertas piezas como *Dánae* y *Prometeo*, ambas de 1977, cuya temática explícitamente erótica está en la línea de *El deseo*, fueran asociadas a esta serie, como ya ocurriera con *Los cuerpos* y *El mito de los cuerpos*. Botón de muestra de que será un mecanismo habitual en el proceso de gestación de las series lo tenemos en *Leda*, pieza número tres de *Religiosus*, que conserva escrito en el bastidor «serie El Deseo».

El mito de los cuerpos es la serie más numerosa de las realizadas en esta primera época. Cándido Camacho había empezado a pegar fragmentos de lienzos ya pintados o dibujados sobre algunas de las obras de la serie de *Los cuerpos*, que en parte había expuesto en la Cripta de la Casa de Colón a principios de 1973. Mostrados en el contexto de *Historia 1.^a*, los nuevos trabajos, «desmantelamiento cultural e imaginativo de aquella serie», según *La liebre marceña*²⁵, se



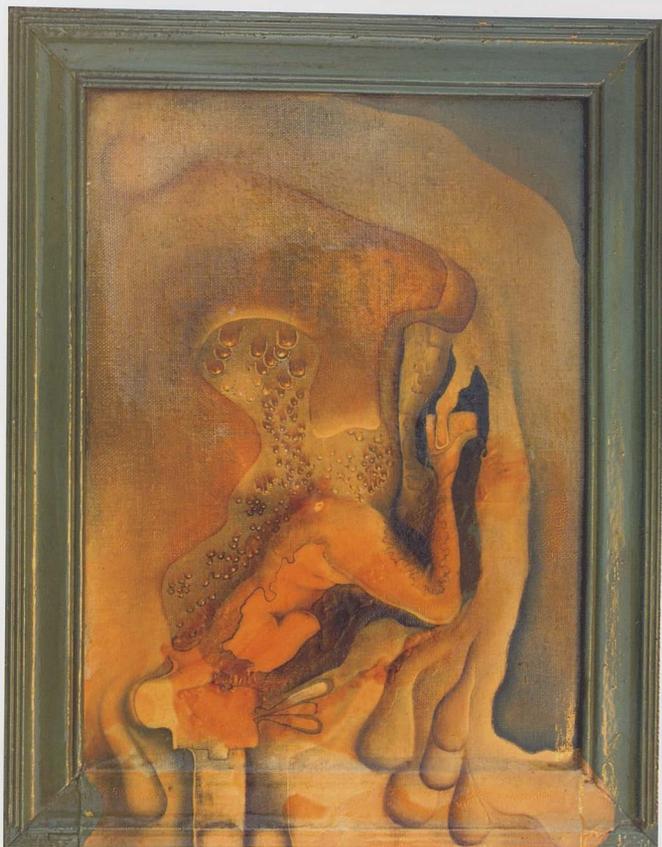
El mito de los cuerpos N.º 22. Técnica mixta sobre lienzo. 51,5 x 39 cm. 1975.

²⁴ CAMACHO, Cándido, *Respuestas sin pregunta*, en catálogo exposición antológica, Gobierno de Canarias, 1995.

²⁵ *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de octubre de 1976.



El mito de los cuerpos N.º 9. Óleo y grafito sobre lienzo. 46 x 30,5 cm. 1976.



El mito de los cuerpos N.º 25. Técnica mixta sobre lienzo. 38,5 x 29,5 cm. 1975.

ampliarían hasta configurar *El mito de los cuerpos*. Rasgo común de toda la secuencia es el *collage* de lienzo ya pintados, unas veces con sólo fragmentos y otras pegando íntegramente el lienzo con su bastidor sobre otro lienzo. Los marcos de los cuadros entran poco a poco en las pinturas, dividiéndose y participando en la composición, o bien son envueltos por la tela y el óleo con el efecto ameboide de los reblandecimientos dalinianos. Por último, el dibujo a grafito prolonga las formas pintadas y los marcos con efectos de trampantojo.

El mito de los cuerpos es una serie auroral. Sus primeras piezas, derivadas de la serie de *Los cuerpos* y que había mostrado en la exposición «Historia 1.ª»

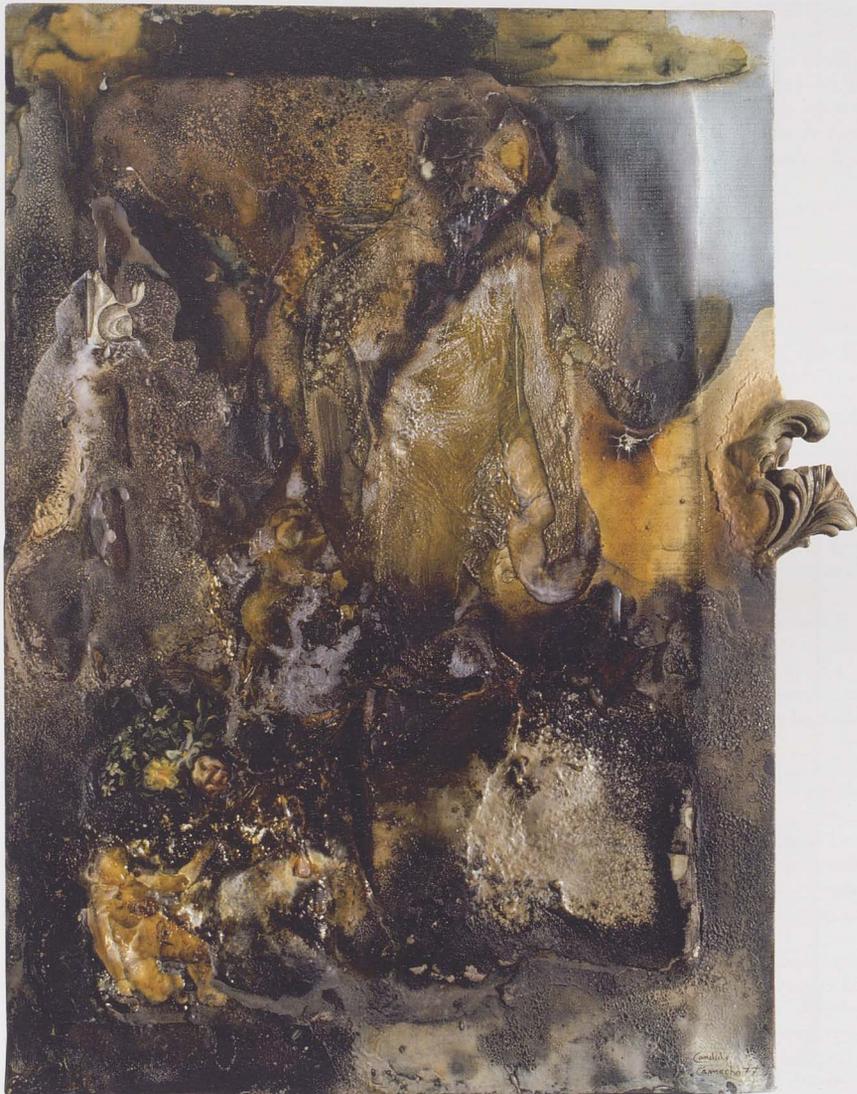


Historia 2.ª N.º 2. Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 82 cm. 1977.

junto a *La Palma*, están fechadas en 1974 y 1975, y son oscuros torsos con lunas angulares de las que emanan fetos de luz, bolsas que al abrirse hasta el borde del cuadro adquieren cierta forma fálica. A partir de aquí, la simultaneidad cronológica con *La Palma* hace casi imposible averiguar en cuál de las dos series se producen por primera vez soluciones que comparten, aunque ambas poseen ciertos rasgos específicos. *El mito de los cuerpos* carece del tono orgánico de *La Palma*, circunscribiéndose más bien a la órbita del ejercicio pictórico. Tampoco hará uso de elementos naturales, como los insectos y plantas que proliferan en la segunda, centrándose más en la desintegración formal de los cuerpos. Las de *El mito* son obras por lo general minuciosamente pintadas, con zonas de dibujo y el uso del barniz directamente vertido sobre las pinturas.



Historia 2.ª N.º 2. Óleo sobre lienzo. 35 x 27 cm. 1977.



Historia 2.º N.º 3. Técnica mixta sobre lienzo. 46 x 37 cm. 1977.



Sin título. Grafito sobre papel. 28 x 20 cm. 1977.



Tazacorte N.º 9. Grafito sobre papel. 26 x 22,5 cm. 1977.

En cuanto a la imagen de Marlene, que en *La Palma* aparece apenas sugerida en algunas obras, en *El mito* se incorpora de manera directa a partir de la reutilización de los vestigios de aquella serie de la que diera noticia Sánchez Robayna, pero que nunca llegaría a configurarse como tal: *Marlene verde*. En ella, el rostro de Marlene había llegado a tomar el protagonismo que antes tenían los cuerpos, llenando el espacio del lienzo. La inclusión de alguno de estos retratos esquemáticos de la actriz en *El mito de los cuerpos* será el germen de la serie *El deseo*.

La serie *Historia 2.ª* comienza en un pequeño dibujo sobre lienzo con collage y quemados. Presenta un grupo de angelotes fascinados por un resplandeciente zapato de mujer, que otro *putti* ofrece en una bandeja. La escena tiene lugar en torno al cuerpo masculino. En la siguiente obra de esta serie de nuevo algunos ángeles, flotando en el espacio vacío y blanco del lienzo, juegan con una sustancia mórbida y pringosa que chorrea del marco y cae dentro. Algunas cucarachas se arremolinan en torno a esta pútrida sustancia menos una, que con las alas desplegadas vuela al encuentro con los ángeles cuyas alitas también son de cucaracha.

La serie *Historia 2.ª* es claramente transicional, con un grupo de obras que apuntan a una nueva línea de trabajo en la que Camacho va abandonando los componentes naturales en favor del ejercicio pictórico. Mientras en las primeras piezas aún resulta incontenible la degradación y el uso de insectos, pronto van a desaparecer de su obra, pues aunque continúa haciendo uso de cierta escenificación con marcos antiguos intervenidos y quemados, la última cucaracha se lanzará en vuelo hacia el corazón quemado de *La Virgen de la cuca*, en 1978.

La especificidad de la serie *Tazacorte* radica en el título de la misma. Podemos considerarlo en términos de homenaje a su lugar originario y vitalicio, y también como referencia o clave integradora de la secuencia dedicada a *La Palma*. Sus pinturas continúan indagando en la descomposición orgánica, pero como en la serie *Historia 2.ª* la participación del dibujo la dota de parecido carácter transicional.

Tazacorte e *Historia 2.ª* incluirán por primera vez los dibujos a grafito como partes de la secuencia serial. De hecho, los dibujos mantienen correlación numérica con las pinturas y en ambas series serán superiores a aquellas, iniciando una faceta de su creatividad que va a ser sumamente apreciada. La presencia cada vez más patente del dibujo en la ejecutoria de Cándido va a enriquecer en adelante las posibilidades técnicas de su pintura, a la que aplicará su minuciosidad descriptiva, pero también va a ser el medio por el que un conjunto de piezas extraordinarias verán la luz en los años siguientes.

La presencia de los dibujos en las dos series atempera la visceral intensidad de las pocas pinturas que las integran, pues en ellas Camacho alcanza la cima del ciclo con una visión de la podredumbre pura y dura, la podredumbre de una pintura y su marco, no su representación en ella. Para llegar a este punto realizará un puñado de obras en las que el tratamiento extremo a base de fuego, trapos, pinturas, barnices quemados y un ingente conglomerado de insectos, borra cualquier vestigio formalista en favor de un naturalismo de raíz conceptual, visceral y directo.



Se fue como a finales de
como si el sentido de haberse abrumado:
un hombre más triste y más sabio
Se levanta al día siguiente. (Cubely)

Para Andrés de C.C.

Cañalero Carreto
=7

Dedicado a Andrés S. Robayna. Grafito sobre papel. 33,2 x 24,6 cm. 1977.



Historia 2.ª N.º 2. Grafito sobre papel. 45 × 27 cm. 1977.



Tazacorte N.º 8. Grafito sobre papel. 50 x 45 cm. 1977.



Sin título. Grafito sobre papel. 41 x 40 cm. 1977.

La serie *El deseo* fue expuesta en la Sala Conca en 1979. Es un ciclo de rostros femeninos y ambiguos, de intemporales retratos lívidos de Vishnú, muchos de los cuales evocan o representan a Marlene, a estas alturas inevitable *alter ego* del artista. El vidrio y la acción del fuego son, en estas obras, los únicos ingredientes extraños a la pintura. Ejecutadas bajo una concepción tradicional —óleo sobre lienzo—, se presentan en viejos marcos con trozos de cristal pegados en sus bordes, como restos de lo que antes protegía la pintura. A veces, el cristal aparece pegado al lienzo o pintado, y en muchos casos conteniendo la firma.

El deseo opera como introducción o enlace con la serie siguiente, *Religiosus*, que mostraría de manera monográfica en la galería Balos de Las Palmas de Gran Canaria en 1980. Hay, una vez más, coherencia y evolución en el proceso creativo de Cándido. En *El deseo*, además de los rasgos formales ya explicados,

la incorporación de materiales no pictóricos se va haciendo menos frecuente hasta desaparecer en la serie siguiente. Asimismo, junto al grupo de rostros nuevos temas configuran y definen la serie, emplazándola en ese «resquicio clásico» que J. Allen ha visto en su pintura, donde recurrirá a motivos de la mitología universal (*Dánae*, 1977; *Prometeo*, 1977; *Leda*, 1979), que interpreta con originalidad, humor y expresivo erotismo²⁶.

En cuanto al acceso a la iconografía cristiana que se produce en *Religiosus*, habría que entenderlo como parte de una indagación en la misma línea, teniendo a la historia de la pintura como singular referente. Esos «aromas del Renacimiento, Barroco y la Grecia Clásica» que él mismo llegará a percibir en su obra, lo conducirán al «cierto manierismo» que más tarde reconocerá en ella.

La Madona de la cuca, o *La Virgen de la cuca* como se prefiera, es una pintura de 1978 que nace en la órbita de *El deseo* y que podríamos considerar pieza clave de ésta. La madona, o la Virgen, es Marlene, en una de las más curiosas versiones que Cándido realizará del rostro de la actriz. La presenta radiante, con una intensa aureola sobre su cabeza y en una disposición y gesto que repetirá al año siguiente en *La Dolorosa*. No va a tener luna o daga atravesando su pecho pero estará la huella, el orificio abierto y quemado por el dolor en el mismo lugar.

La Madona de la cuca adapta la pintura a un marco barroquizante con tres ventanas ojivales. En la central está el retrato, y en los laterales, el de la izquierda insinúa una lejanía paisajística diáfana y celestial, y el de la derecha otra abismada e infernal, reminiscencia de los trípticos flamencos del siglo XV. En lo alto de este último paño vuela una cucaracha totalmente extendida hacia un destino incierto, pero que no parece distante del hueco calcinado abierto en el pecho de Marlene. En cuanto a ella, nos la muestra divina y livida, con una impronta *pop* propia de los ochenta que la asemejan a un muerto viviente.

A tenor de lo expuesto, todo apunta a que *La Virgen de la cuca* fue la señal de partida de *Religiosus*, que en la pintura número 10 de *El deseo* ya proponía una primera imagen virginal indiscutible.

La cuestión religiosa fue para Cándido Camacho un elemento esencial de su vivencia, aunque no tanto por sus contenidos como por sus referentes simbólicos más abstractos, que provienen de las primeras copias de estampas de la infancia y que no harán sino fascinarle durante buena parte de su vida. Cuando en 1982 realiza un viaje a Madrid para visitar ARCO, lo aprovecha para recorrer conventos: «me enriquecí más que la propia feria. En particular las reliquias, los huesos de santo, los escapularios, la sangre de San Pantaleón... toda aquella atmósfera me fascinó»²⁷. Pero si bien esta afición tan surrealista por los objetos y útiles de naturaleza religiosa —de los que André Bretón sería consumado coleccionista— era connatural a su forma de ser, en esta época se vio en la necesidad de explicar en numerosas ocasiones la asombrosa reorientación que había tomado su pintura, y en tales casos reconoció siempre la influencia religiosa en toda su obra: «Mi arte es como celebrar actos litúrgicos, como manifestaciones sacras... desmitificar los tabúes en cuestiones religiosas y hacerlas más humanas... también el erotismo es un ritual»²⁸.

Podemos sospechar, tras estas declaraciones, que la «cuestión religiosa» de la

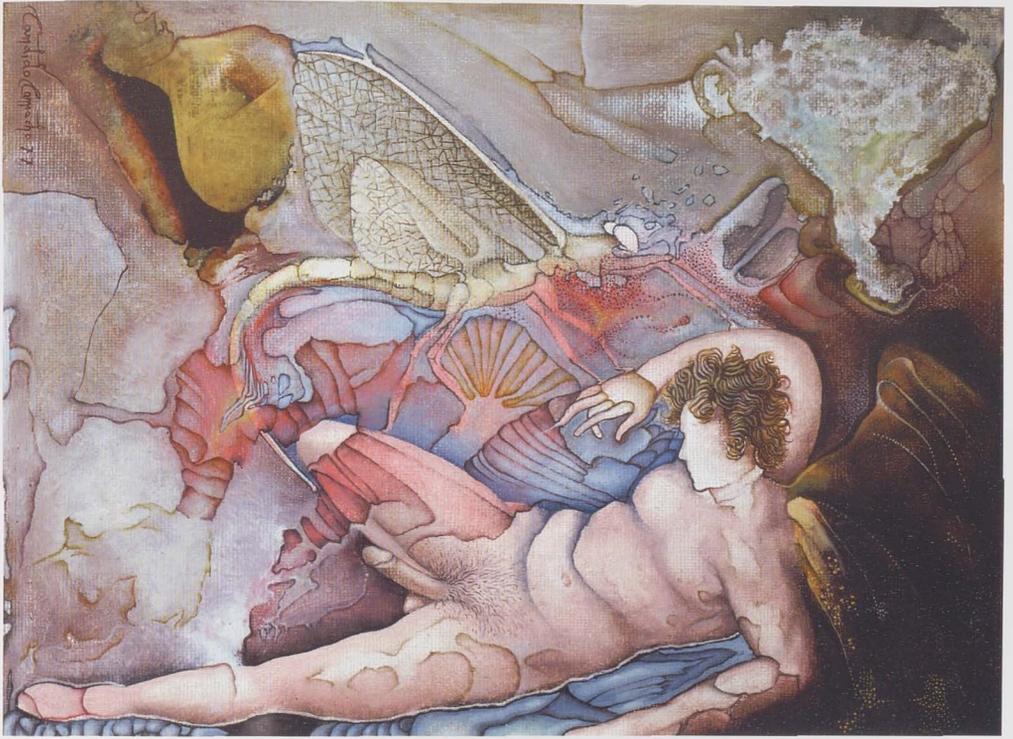


Sin título. Óleo sobre marfil. 5 x 4 cm. 1978.

²⁶ Jonathan Allen, en su ensayo *Cándido Camacho: las pasiones trascendidas*, habla de un «resquicio clásico» en la producción del artista, en el que Cándido «aporta su visión, como lo hicieron Néstor y Fleitas, de grandes figuras mitológicas». Su lectura de alguna de las pinturas de este momento, como *Leda* o *Dánae*, le harán pensar «en la solidez de una tradición corporal en Canarias», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de enero de 1996. *Vid.* Documentación.

²⁷ Entrevista de R. Salarich, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, febrero de 1981.

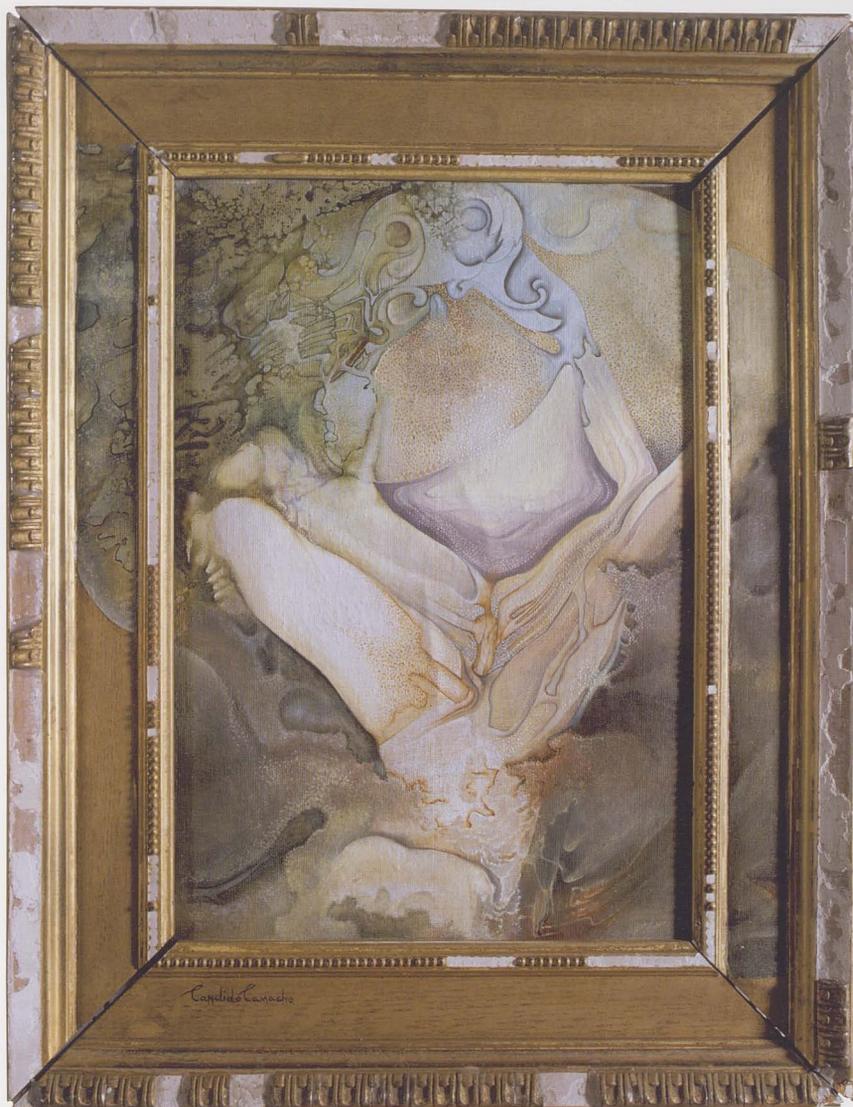
²⁸ *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de enero de 1980.



Prometeo. Óleo sobre lienzo. 19 x 26 cm. 1977.



Leda. Óleo sobre lienzo y cristal. 69 x 47 cm. 1979.



Dánae. Óleo sobre lienzo y marco. 48,5 × 35,5 cm. 1977.



El Deseo N.º 5. Óleo sobre lienzo y cristal. 90 × 71 cm. 1978.



Virgen de la cuca. Técnica mixta sobre lienzo. 85 × 58 cm. 1978.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 27 x 40 cm. 1979.

que le atañe, pero su tratamiento quiere ser, en todo caso, desmitificador: «En resumen, podría decir que entiendo la religión como un instrumento que el poder ha tergiversado [...] a través de mi pintura expongo mi desacuerdo, mi rebeldía»³⁰.

La serie *Religiosus* viene a ser el epílogo al fértil ciclo creativo iniciado hacía algo más de un lustro con las primeras obras de *El mito de los cuerpos* y *La Palma*. Es una consideración que el propio artista estima cuando reconoce que esta serie «técnicamente es una continuación de la *Historia 2.ª*, pero con menos detallismo preciosista»³¹.

Algunas de las peculiaridades de *Religiosus* son el acentuado clasicismo de su pintura y la desaparición del *collage*. No obstante, la serie se inicia precisamente con uno de ellos, una pequeña pieza de 1979 en la que utiliza una estampa de la Virgen de las Nieves que manipulará y pintará en parte. Lo interesante es que a través de él sabemos algo importante de la intencionalidad del artista y del sentido con que va a afrontar el tema religioso. Por lo pronto, su carta de presentación despeja las dudas de cualquier debilidad devota que pudiera sospechársele, pues nos muestra una irreverente metamorfosis en la mejor tradición surrealista: del lugar que ocupa el rostro de la Virgen surge una oruga. Tras la más que probable fricción simbólica entre las imágenes de la Virgen y la oruga, los dos elementos empiezan a integrarse en un espacio metafórico en el que prevalece el sentido originario de lo matricial, convertidos los ropajes de la Virgen en el capullo del que nace la larva, lo que suscita de inmediato una lectura mística. Y cabe pensar también en un guiño costumbrista, un gesto irreverente pero divertido: es sabida la fama de la industria palmera de la seda, que del «capullo» que viste a la patrona de la Isla salga una oruga es una exaltación animista, además de surrealista, que disgrega en humor cualquier incipiente conflicto.

³⁰ *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, julio de 1980.

³¹ CAMACHO, Cándido, *Respuestas sin pregunta*. Vid. Bibliografía.



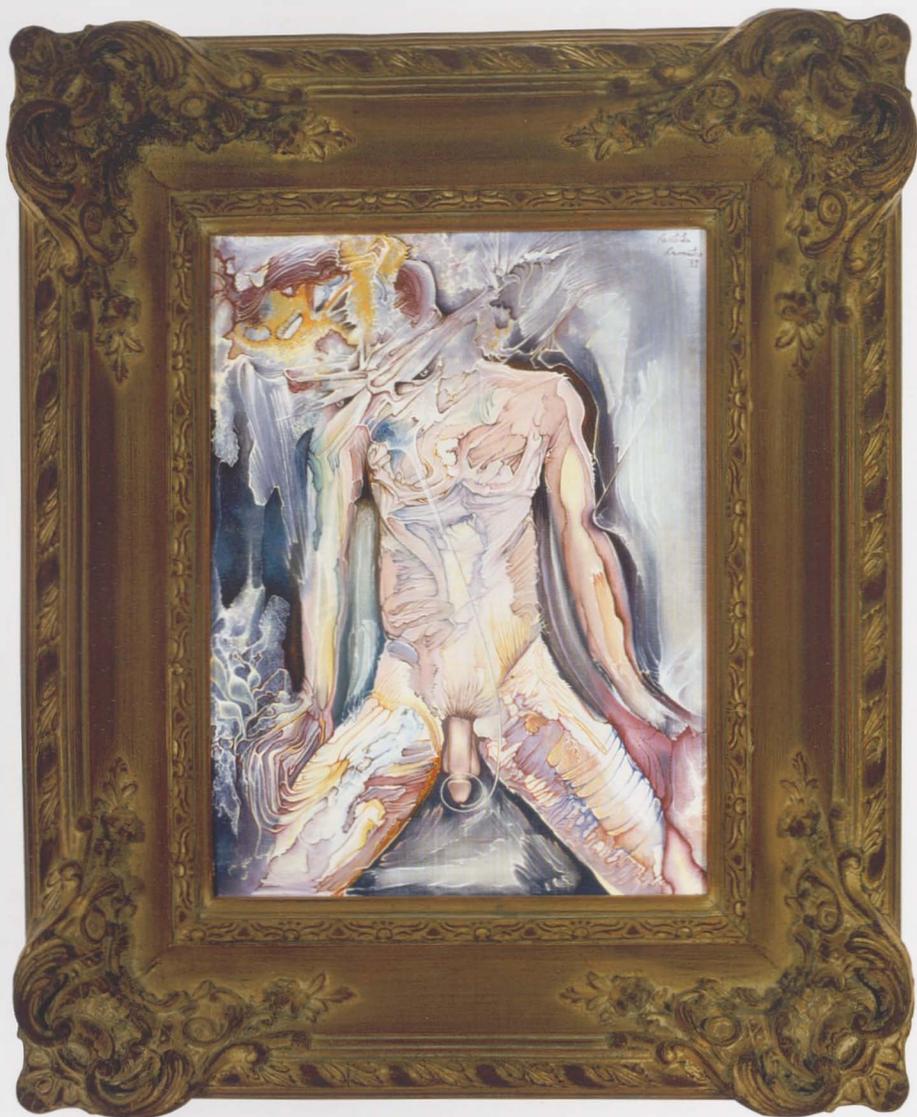
San Miguel. Grafito y crayón sobre papel. 57 x 46 cm. 1979.



Religiosus N.º 1. Técnica mixta y collage sobre cartón. 37 × 25 cm. 1979.

Lo que parece evidente es que una visión pagana marca la serie *Religiosus*, que si en lo formal evita el «preciosismo», como apuntaba Cándido, en los contenidos trata los temas con una indisimulada ironía y una clara intención erótica. Esta desinhibida intervención en los temas piadosos va a dar lugar a alguna de las pinturas más notables de toda su producción.

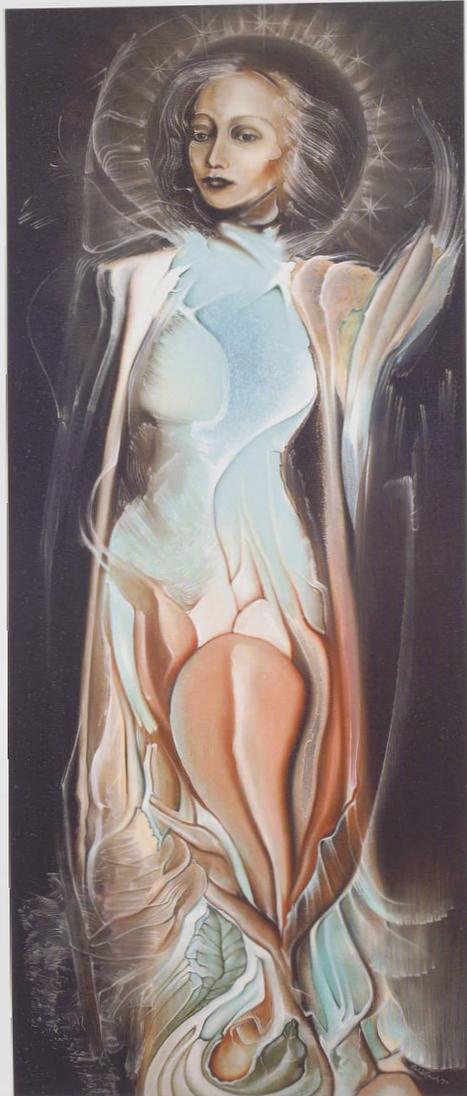
La serie *Religiosus* reúne las piezas de mayor formato de cuantas el artista había acometido hasta esa fecha. No es demasiado numerosa y también incorpora algunos dibujos, como una versión del martirio de san Sebastián. En cuanto a las pinturas, aparte de la ya citada primera pieza de la serie, apenas en algunos casos se verán condicionadas por el diseño del soporte, y en su totalidad están realizadas con pinceles y óleo sobre lienzo. No hay en ellas vestigios de tratamientos experimentales, sino pintura y pinceladas.



El autodios. Óleo sobre lienzo. 35 x 27 cm. 1979.



Cabvario (tríptico, lado izquierdo). Óleo sobre lienzo. 154 × 64 cm.
1979.



Calvario (tríptico, lado derecho). Óleo sobre lienzo. 154 x 64 cm.
1979.



Calvario (tríptico, centro). Óleo sobre lienzo. 190 x 142 cm. 1979.

La obra principal es un *Calvario*, un calvario *sui generis* por supuesto. Se trata de un tríptico en el que el lienzo central que alberga al crucificado tiene forma de cruz, y al cabo es la cruz, que no figura en la pintura y que permite a Camacho presentar a Cristo sobre ella en su versión de Resucitado o Salvador, ajeno a cualquier martirio. La simbología naturalista, la vegetalización del sagrado cuerpo y su luminoso florecimiento umbilical, del que se insinúa un origen sexual, nos resultan familiares.

Los laterales del tríptico son de dimensiones algo menores y albergan a una Virgen María «amagdalénada» y ondulantemente seductora, cuyo atavío también parece un entramado vegetal, o que surgiera de una planta, y un san Juan, cuyo cuerpo claramente selvático incubaba un camaleón.

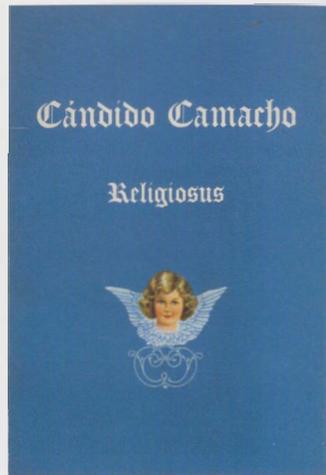
Otros motivos que Cándido Camacho tratará en *Religiosus* serán el de la Anunciación, más de una vez, el del *Autodios*, que repite el concepto autógeno del Cristo del *Calvario*, y varias veces el martirio de san Sebastián. Una de ellas, de 1980, es un parto masculino dividido por la cintura del que las dos partes del cuerpo están realizadas en lienzos similares enmarcados independientemente; al disponerlos uno encima del otro para reconstruir el cuerpo, las partes se unen por medio de una pequeña pintura, también enmarcada, que representa sólo el miembro viril.

Como sucede con las figuras del *Calvario*, los personajes de la pintura de Camacho van a ir acentuando en torno a ellos esa suerte de pliegues auráticos, de ondas que crean un movimiento y un volumen ilusorios, interpretándolas como fuentes de energía. Esto es, quizás, lo primero que sugiere la que pudiera considerarse la más significativa de la serie y una de las obras capitales de su pictografía: su versión de la *Mater Dolorosa*.

La *Dolorosa* de Cándido Camacho representa una aportación genuinamente moderna a la interpretación del símbolo: una mujer sensual, quizá un travesti, a quien la luna que debía ser su peana la ensarta por el pecho como una daga. La mano que recoge el dolor es anómala, en el color y en la naturaleza. El rostro de la mujer está cubierto o maquillado por una suerte de mascarilla metálica que la dota de un rictus indefinible y anónimo, placer y daño tras ese rostro impávido. El pintor se atreve a usar el pincel con energía, trazos gruesos y bruscos, en ocasiones una brusquedad aparente pintada con minuciosidad, hasta llegar a la materia, al óleo extendido con el tubo en un punto del cuadro creando un polo de irradiación, de fuerza material que equilibra la energía de ese rostro absoluto, denso y misterioso. El tercer elemento triangular, quizá el más literario, es la luna creciente atravesando el pecho de la mujer. Entre estos tres puntos de inflexión y convergencia el cuadro se construye con poderoso magnetismo.

Aunque nunca tan inquietantes, Camacho realizará otras versiones de la *Mater Dolorosa* en años posteriores: serán ejecuciones puntuales, quizá encargos que acomete siguiendo las pautas técnicas de *Religiosus* y que en última instancia podrían adscribirse a esta serie, puesto que la próxima incursión de su pintura en la iconografía religiosa no tendrá lugar hasta 1986, cuando trate el tema de la piedad a partir de la imagen de la Virgen de las Angustias, que será uno de sus trabajos más intensos.

«El único planteamiento colectivo ocurrido en Tenerife por esos años —escribió Cándido— fue en torno a la galería Conca. Este colectivo surgió por la



Programa de la exposición *Religiosus* en la galería Balos. 1980.



San Sebastián. Grafito sobre papel. 57,5 x 46 cm. 1979.



Dolorosa. Óleo sobre lienzo. 117 × 91 cm. 1979.



Dolorosa. Óleo sobre lienzo. 62 x 50 cm. 1981.

reunión de una serie de artistas que trabajaban exclusivamente con esa sala. No hubo ningún planteamiento de estéticas comunes o de lenguajes pictóricos similares. Cada uno hacía lo que quería según sus principios estéticos, éticos y artísticos. El único fin era la promoción y el aspecto mercantil de la obra. Los artistas eran Juan Hernández, Gonzalo González, Juan Gopar y un servidor»³².

En efecto, este fue el equipo artístico de Conca desde 1976 hasta octubre de 1982, que generó una fuerte, entrañable y duradera amistad entre los cuatro pintores que trascendería su coincidencia en la galería. Así lo reconocerá Cándido: «Lo importante verdaderamente de ese periodo fue conocer a pintores como Gonzalo González, Juan Hernández y Juan Gopar». Las rigurosas e impecables trayectorias tanto de Gonzalo González como de Juan Gopar, pues Juan Hernández fallece también en un accidente de automóvil en 1988, nos confirman el peso del conjunto, en el que se encuentran cuatro de los más importantes pintores canarios de las postrimerías del siglo XX. Saberlos estrecha y amistosamente relacionados puede hacernos comprender el alto nivel alcanzado por sus trabajos en esos años, que serán los primeros de una cada vez más rigurosa y consistente obra creativa.

A comienzos de los ochenta Cándido es un artista reconocido al que empieza a sobrepasar la demanda de su obra, y así se manifestaría Gonzalo Díaz en una entrevista: «[...] la pintura de Cándido tiene tal aceptación que el problema no está realmente en trabajar más o menos, sino en que no hay obra suficiente para satisfacer la demanda. En este sentido, manifiesta que tiene prevista una exposición en Italia, a través de la galería del Naviglio y no sabe aún cuando podrá realizarla por falta de cuadros»³³.

Quizá el más significativo proyecto de los últimos años con Conca fue dicha exposición en la galería del Naviglio, en Milán, que dirigía Renato Cardazzo, una vía abierta por el escultor José Abad, que mantenía relaciones profesionales con Cardazzo y había expuesto ya en su galería. Abad intercedió ante éste para un acercamiento de Gonzalo Díaz y de los pintores que representaba. A la exposición de Milán, celebrada entre el 3 y el 23 de marzo de 1982, concurren sólo Cándido Camacho y Gonzalo González con sendas colecciones de dibujos.

Corolario de su trabajo durante la época de Conca y proyecto auspiciado por la sala fue la exposición de CajaCanarias en enero de 1983, aunque en el momento de su inauguración las relaciones estaban ya rotas. El catálogo de la muestra recogía una presentación de Maud Westerdahl y un ensayo monográfico de Carlos E. Pinto.

Maud Westerdahl acometía el empeño de desentrañar la personalidad y la obra de Cándido de una forma cuasi psicoanalítica, tras comprobar que ambos resultaban

«evasivos frente a la pregunta, escondidos detrás de cortinas pálidas evanescentes, que revelan lo menos posible, pero que plantean numerosas interrogaciones. Dice Camacho que su tiempo se desarrolla a mitad entre pintar y vivir; que lee poco; que no va al cine; que le da igual oír —o escuchar— con el mismo placer, a Marlene, Machín o Bach. Parece no pertenecer a nada ni a nadie. Investigar este mundo, pues, necesita una mirada analítica, poética y, para no perder los pedales, racionalista y coordinadora, también».

³² *Idem*.

³³ Entrevista de R. Salarich, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de marzo de 1982.

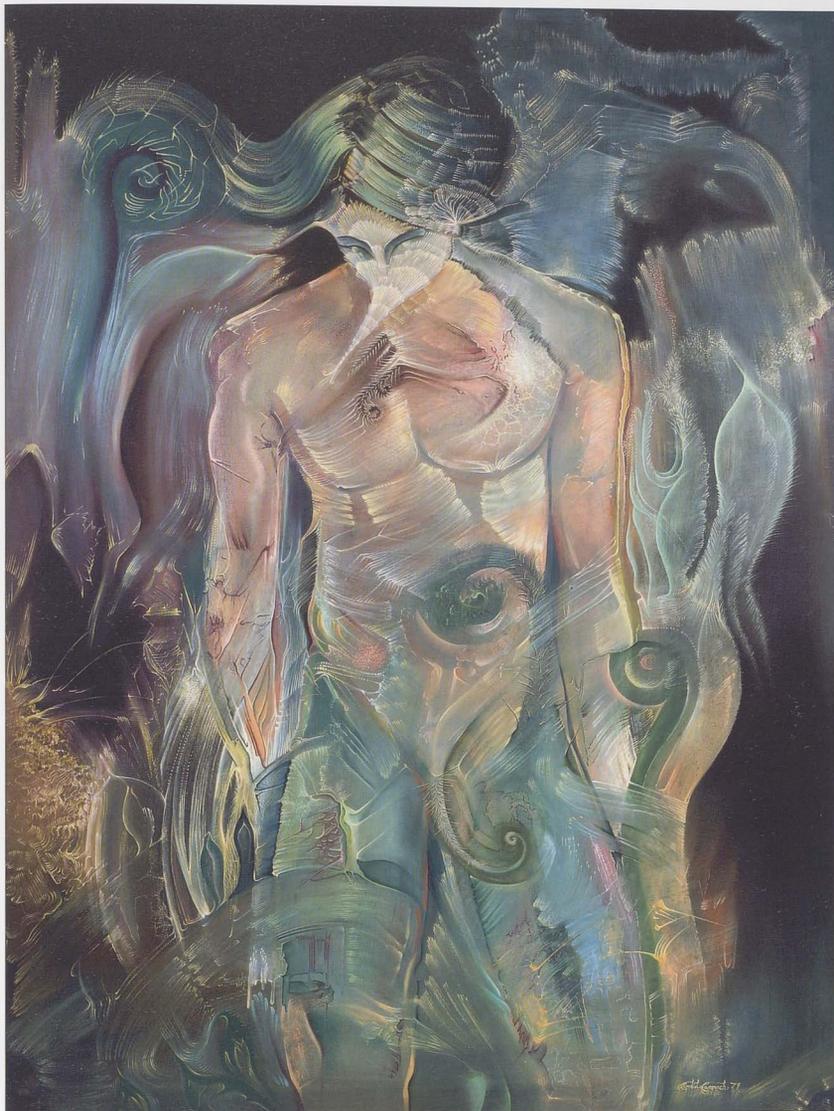


Sin título. Óleo sobre lienzo. 92 x 71 cm. 1980.

«No queda más remedio entonces —continuaba Maud— que indagar entre facetas y buscar claves entre datos complejos, escurridizos y a menudo incoherentes. Recurrir a referencias, comparaciones, ecos, equivalencias, aproximaciones, correspondencias, para tratar de lograr una suma, un balance, un saldo de cuenta, siempre aproximativos y erróneos, pero que quizás dejen lugar a algunas vagas verdades. El carácter común de estas facetas es evidentemente la afirmación y la fascinación de la decadencia dorada, de la belleza de la descomposición, de lo morboso o venenoso, de lo crepuscular o lunar en contra del alba o



Sin título. Óleo sobre lienzo. 85 x 65 cm. 1980.



San Sebastián. Óleo sobre lienzo. 118 x 88 cm. 1979.



San Sebastián. Óleo sobre lienzo. 200 x 65 cm. 1980.



Sin título. Óleo sobre lienzo. 146 × 114 cm. 1980.



Sin título. Óleo sobre lienzo. 46 x 33 cm. 1981.

del sol, de lo pecaminoso frente a la virtud, de lo diabólico o sacrílego contra lo sagrado, del mito desmitificado. (Marlene, por ejemplo. Dice Camacho: soy cómplice del mito). Así que andamos entre referencias».

El texto de Maud Westerdahl concluía con una relación de tales «referencias», artísticas, literarias, surrealistas, religiosas, de lo frívolo y *kitsch* y de los materiales utilizados, con las que propone un posible diseño de la obra de Cándido a contraluz del decadentismo finisecular, argumentando que «este refinado juego-equilibrio entre el ensueño y la realidad, entre lo fácil y lo difícil, nos lleva a sus últimas consecuencias, es decir, al dandismo y al humor negro».

IV

Durante la temporada 1982-1983 se materializa la ruptura de los cuatro pintores con la galería Conca. La marcha escalonada de los artistas —la de Juan Hernández tendría lugar en enero de 1983 y las de Juan Gopar y Gonzalo González en los meses siguientes— convertirán a la de Cándido, que se produjo en octubre de 1982, en una decisión personal. Sin duda hubo en ella más ingredientes emocionales que prácticos, pues no hay que olvidar, al menos Cándido no podía hacerlo, que junto a Conca había reiniciado siete años atrás una aventura inseparable de su pintura, y el replanteamiento empresarial que Gonzalo Díaz propuso pudo tener la dimensión de una traición. Los acontecimientos se producían, por otra parte, en el décimo aniversario de los sucesos de La Laguna y, aunque nada tenían que ver con ellos, revivieron un sentimiento de parecida estupefacción y desconcierto.

Casi inmediatamente, Camacho empezó a darle su obra a Magda Lázaro, que hasta esos momentos había trabajado en Conca y que tras abandonarla había decidido abrir su propia galería, lo que sucederá en 1984. Juan Hernández, Gonzalo González y Juan Gopar seguirían sus pasos y todos acabarán con Magda Lázaro. Precisamente bajo su tutela tendrá lugar la única exposición de los cuatro en una de las primeras propuestas de un grupo de artistas emergentes canarios en Madrid. La exposición «Cuatro pintores canarios» tuvo lugar en noviembre de 1983 en la sede de exposiciones de la Fundación Valdecilla de la Universidad Complutense, a la que Cándido concurriría con obras de las series *Blanca* y *Flores*.

Con el cuerpo como el principal —aunque no el único— protagonista, la obra producida por Camacho a comienzos de los ochenta va a ser numerosa y variada. Tras la incursión clasicista de *Religiosus* ganará confianza en sí mismo y en su técnica pictórica, hasta esos momentos supeditada a la inclusión de otros elementos en los cuadros. Esto se refleja en su obra, que va a adquirir un gran dinamismo tanto en temas como en calidades. Por una parte, continúa la línea abierta por *El deseo* y *Religiosus*, con torsos, figuras y rostros interpretados a partir de las manchas de los fondos. Perfilas las siluetas con finas líneas, claras u oscuras, según sea ese fondo, y también con finas pinceladas las contornea dibujando formas vegetales y falos alrededor de ellas. El precedente propio más cercano de estas obras lo encontramos en *El autodios*, un pequeño lienzo de 1979 en el que acentúa ese efecto energético, eléctrico que rodea a las figuras; y un referente más lejano resulta reconocible en las cenefas y ornamentos de la



Con Juan Hernández, Juan Gopar y Gonzalo González en la sala de exposiciones de la Fundación Valdecilla, en Madrid. 1983.

pintura religiosa del siglo XVII. Con dicha técnica de impronta nestoriana tratará también otros motivos como peces o flores.

Esta línea de trabajo manierista y exquisito que Cándido seguirá practicando de forma ocasional durante algún tiempo, dará paso a una incursión abstracta con la aplicación de barnices quemados y humo. El fuego, que había tenido en *La Palma* y en *Historia 2.ª* un especial protagonismo, que había casi desaparecido en *El deseo* y totalmente en *Religiosus*, vuelve a ser un ingrediente primordial en las obras de las series *Blanca* y *Flores*, ambas expuestas en la sala de Caja-Canarias en 1983.

En las dos series, sobre todo en la segunda y siguiendo un método de ascendencia surrealista, Cándido prende fuego a unas manchas de barniz o pintura que deja arder sobre el mismo lienzo, y el resultado de este pequeño desastre «natural» —las partes achicharradas y las partes ahumadas— constituye la base sobre la que interpretar grandes flores de vivos colores y de una extraña naturaleza infernal. El decorativismo implícito en el motivo se verá exacerbado por el explícito tratamiento destructivo.

La serie *Blanca*, por contraste con el abigarramiento y el barroquismo de su obra anterior, transmite una inquietud nueva, silenciosamente desgarrada. Esta serie hace su aparición entre 1982 y 1983, y es especialmente significativa en el proceso evolutivo de la obra de Camacho porque en ella recupera plenamente el lenguaje abstracto con el que intentará transmitir sus inquietudes, al principio también abstractas pero ya alarmantes, ante ese hecho clave en la sensibilidad universal que inaugura la década de los ochenta: el síndrome de inmunodeficiencia adquirida³⁴.

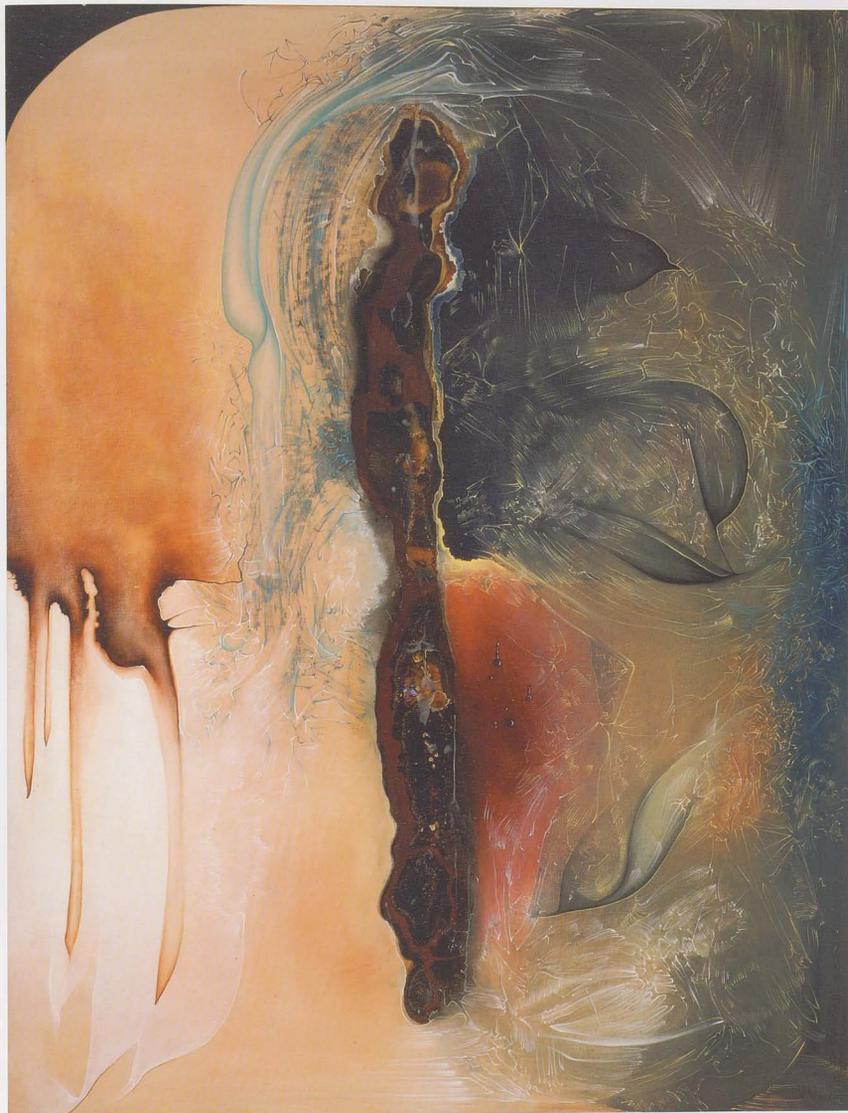
³⁴ A finales de la década de los setenta se detectan los primeros casos de una enfermedad desconocida y todavía sin nombre que durante la siguiente década se convertirá en devastadora pandemia. Primero bautizada como *gay cancer*, luego como GRID (*Gay Related Immune Deficiency*), será comunicada oficialmente su existencia por los CDC (*Centers of Disease Control*) de EE. UU. el 5 de junio de 1981, utilizándose en 1982 por primera vez el acrónimo AIDS (*Acquired Immune Deficiency Syndrome*), o SIDA, por el que será conocida en castellano. La pandemia, que en 1980 registrará 31 muertes en EE. UU., va subiendo a 128 en 1981; a 1.500 en 1983, y así progresivamente hasta alcanzar los 43.000 en 1995. En 1997 las muertes por SIDA en todo el mundo se contabilizaban en casi seis millones y medio de personas.



Blanca. Técnica mixta sobre tabla. 130 × 97 cm. 1982.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 97 cm. 1983.



Blanca. Técnica mixta sobre lienzo. 146 × 114 cm. 1982.



Cuerpos. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 1982.



Sin título. Óleo sobre lienzo. 89 x 66 cm. 1980.



Sin título. Óleo sobre lienzo. 85 x 66 cm. 1980.



Sin título. Óleo sobre lienzo. 56 x 42 cm. 1983.

El dramatismo de la serie *Blanca* y de las obras que se producen en su sintonía tiene lugar en el vacío de un fondo blanco, sobre el que estallan las manchas de barniz y color como gritos y sobre el que el humo dibuja y mancha, crea y destruye. De 1982 es la determinante pintura de los preservativos, una tabla de 130 x 72 cm con varios preservativos adheridos dentro de un contorno fálico que revienta en su extremo. Más que escandalosa, que era su función más directa, fue y sigue siendo amenazante. Nada que ver con la exaltación fálica de un par de años antes, que llegaría a su clímax en dos grandes penes cuyo glande se abre en flor de pétalos sutiles. A partir de ahora, también su simbólica y omnimoda presencia comenzará a debilitarse hasta desaparecer por completo en su obra ulterior.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 91 x 116 cm. 1982.

En 1983 Camacho empieza una nueva serie de inspiración floral que titulará *Siemprevivas*. Son cuadros y urnas realizados con unos materiales tan *kitsch* como las flores y las frutas de plástico a las que aplicará el fuego, elaborando con ellas cuadros y cornucopias en las que también interviene el óleo. El resultado es de una belleza decrepita y terminal.

Si la apreciación estética en las *descomposiciones* de la serie *La Palma* y sus secuelas participaba de un sentimiento repulsivo, en *Siemprevivas* hace uso de la decrepitud y destrucción de forma paradójica, con un guiño doméstico de parecido sesgo al del *collage* con que se iniciaba *Religiosus*.

Las *siemprevivas* son flores de hoja perenne y su uso en cementerios, pero también como ornamento en los hogares, fue sustituido por el plástico que ha acabado replicando fielmente al mundo vegetal sin la pejuquera de su corruptibilidad y carácter efímero. Ahora, las mismas flores del jarrón que veíamos cuando niños pueden acompañarnos a los pies de la tumba igual de lozanas, como si no hubiera pasado el tiempo. Este es, quizás, el tema central de *Siemprevivas*: el tiempo.

Aunque existente, no era el tiempo una dimensión demasiado aprehensible en la obra anterior de Camacho. La descomposición en la naturaleza es prácticamente instantánea, por lo que no hay transcurso, sino momentánea aprehensión de ella como en las obras de la *Historia de los cuerpos*. En *Siemprevivas*, sin embargo, se corrompe lo incorruptible y se degrada lo indegradable, en un



Flores. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 97 cm. 1982.



Siemprevivas. Flores de plástico y técnica mixta sobre cartón. 54,5 x 46 cm. 1983.



Siemprevivas. Técnica mixta y flores de plástico. 55 x 46 cm. 1983.

transcurso congelado. Lo que las obras presentan es más un proceso que un suceso, adentrándonos en el terreno del simulacro.

En el contexto de la obra de Camacho, y sin negarle la paternidad mal que le pesare el ascendente, *Siemprevivas* es un divertimento en el sentido más desinhibido y creativo del término. Tras un largo periodo de ortodoxia formal y de progreso técnico, pero también de cierta monotonía en cuanto a novedades se refiere, *Siemprevivas* llega para recordarnos una de sus cualidades más valoradas: su capacidad de renovación.

La serie, por otra parte, no es una experiencia fortuita o desconectada de su obra, pues se entronca con la secuencia de *Flores* de 1982, que va a continuar a lo largo del 83 de forma independiente a *Siemprevivas*, y que se prolongará du-



Plumas. Plumas y grafito sobre papel. 26 x 27 cm. 1984.

rante el 84 enriqueciendo un aspecto de su iconografía que en adelante tendrá todavía eventuales reapariciones.

Estos años serán muy productivos en lo que a obra se refiere. Además de *Flores* y *Siemprevivas*, en el 83 verá la luz una primera serie de figuras que expondrá al año siguiente en la galería Magda Lázaro. Estas primeras figuras son retratos simbólicos masculinos (hay algo de modelo en sus posturas), de cuerpo entero, sin rostro y tratados esquemáticamente. La técnica es pictórica, con gruesas y rotundas pinceladas y pocos tratamientos adicionales, percibiéndose en ella una intención expresionista que iremos viendo acentuarse en adelante.

Las figuras anteriores se complementarán al año siguiente con otra serie de desnudos, esta vez femeninos aunque equívocos, cuyo tratamiento es más agresivo y directo. Son figuras estereotipadas y descompuestas, en posturas sensuales y, a veces, en plenitud orgásmica.

Una curiosa y breve serie sobre papel, que constituye un conjunto de delicados poemas visuales, es también de 1984. La materia prima de estos trabajos serán plumas de aves tropicales de vivos colores, engastadas en leves líneas de grafito. Son obras de contención minimalista, expresividad poética e inspiración caligráfica cuyo tratamiento, aunque no demasiado frecuente hasta ese momento en la pintura de Cándido, lo advertiremos en otros aspectos de su creatividad como en ciertos dibujos o en los diseños de joyas.

Del mismo año 1984 y con continuidad en el siguiente es una nueva serie de torsos masculinos en la que vuelve a hacer uso de los quemados y tratamientos superficiales. La expresividad del cuerpo, su gesto, verá acentuada la intensidad erótica por el barniz hirviendo de la piel. Al final el cuerpo será una huella, una mancha, una insinuada y anónima presencia. Este nuevo episodio de figuras, junto a una serie de rostros masculinos, los exhibirá el año 1985 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y a comienzos del siguiente año en la galería Radach Novaro.

Carmelo Vega, en su ensayo *Cuerpos*, publicado en el catálogo de la galería grancanaria, valora «la postura ciertamente vital» de la obra de Camacho y su «actitud plácida, lúdica y sensual», pero también nos advierte que

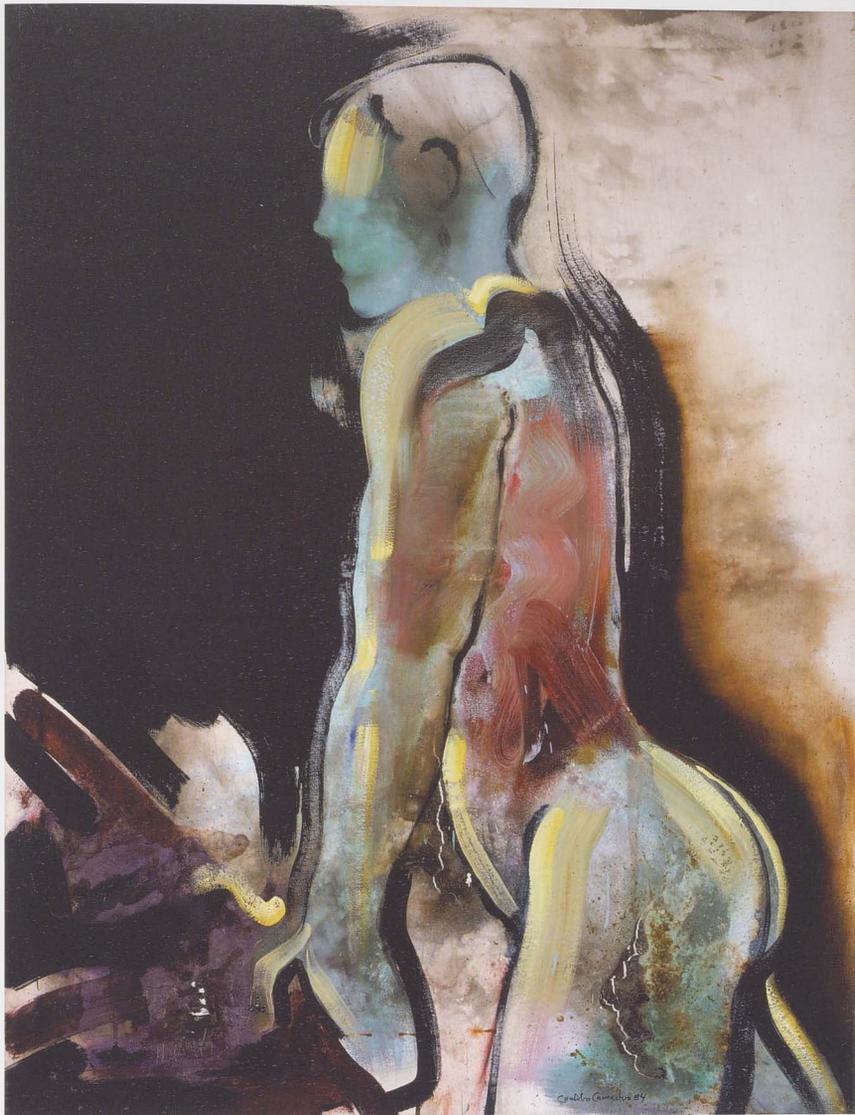
«el cuadro parece ser cada vez más sólo el escenario, no para la narración de una historia, sino precisamente para la representación de la propia pintura, donde la investigación en los conceptos de forma, fondo, color y línea adquiere una importancia relevante. En cierta manera, estos cuadros formulan una doble estructura (que a otro nivel utilizaron algunos abstractos americanos): por un lado, la propia estructura del cuadro como tal; por otro y dentro de aquella, el cuerpo como espacio (el cuerpo como estructura pictórica) que es expresado a través del trazo analítico de los contornos mediante nítidas líneas que, con rotundidad, delimitan su forma, estructura básica, en torno a la cual se desarrolla la pintura confluendo, expandiéndose o simplemente actuando en esos límites, hasta lograr conferir en algunos casos una lectura irreferencial de manchas de colores».

Para Vega, cuyo seguimiento crítico de la obra de Camacho lo convierten en uno de sus más atentos estudiosos,

«la aparente frialdad con que se presentan estos desnudos de C. C. hacen recordar la rigidez aséptica de los ejercicios académicos, sólo que la extraordi-



Figuras. Técnica mixta sobre lienzo. 113 x 89 cm. 1983.



Figuras. Técnica mixta sobre lienzo. 116 x 91 cm. 1984.



Figuras. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81 cm. 1984.



Figuras. Técnica mixta sobre lienzo. 101 x 83 cm. 1984.

naría fuerza que delaran aquellos los aleja considerablemente de la inconsciencia de este tipo de representaciones. Un cierto ambiente de fatalismo y tensión se agita en torno a estas imágenes; la dureza escultórica de estos desnudos sólo contribuye a potenciar esa impresión. En este sentido puede afirmarse que aquella corrupta morbidez que, como dijimos, caracterizaba otras obras anteriores de Cándido Camacho no ha desaparecido en su totalidad: sutilmente la presencia, en algunos cuadros, de barnices en la superficie del lienzo confiere a este una apariencia corrosiva, cáustica, erosionada; en otros, grandes pinceladas ocultan o matizan las siluetas que definen los cuerpos, como en un acto de violento homicidio; otros, circundados por señales lacerantes, como marcas apasionadas, sugieren una lectura atenta de Sade».

Carmelo Vega concluirá su texto afirmando que las obras de Camacho «constituyen una arrebatada traducción de sexo y violencia, extraño exorcismo en el que la representación icónica del deseo (el cuerpo sometido al sacrificio del deseo) se transforma en una metáfora del gozo mismo».

La serie de *Cabezas* resulta casi tan sorprendente como *Siempre vivas*, toda vez que el rostro en tanto expresión facial no fue tema corriente en la pintura de Cándido. Incluso podría pensarse, si lo comparamos con el tratamiento del cuerpo en toda su producción, que fue un tema evitado. Hasta este momento, el rostro por excelencia de su pintura había sido el hierático de Marlene, y el acercamiento más continuado al mismo, aparte de *Marlene verde*, se había producido en *El deseo* y en una serie de retratos imaginarios de corte hiperrealista y surrealista derivados de ésta. Pero tanto en uno como en otro caso, la imagen evitaba el gesto, buscaba la impavidez y el enigma de lo impenetrable. Los nuevos rostros, sin embargo, se inspirarán en gente común, y aunque su técnica se corresponde con la más usada en ese momento, es decir, barniz quemado sobre el propio lienzo y trazado de silueta y faccio-



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 116 x 91 cm. 1984.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 91 x 116 cm. 1984.

nes con largas pincelas de óleo, su resultado es de un inesperado naturalismo. Cada una de las informes manchas de barniz adquieren en las mejores piezas de la serie verdadera identidad, pues aunque las imágenes surgidas, como puede sospecharse, eran inesperadas y anónimas, Camacho pinta en ellas rasgos, gestos, miradas que conoce, de las que ha tenido alguna experiencia. Marca, entonces, las cejas, los labios, los ojos, etc., como un hábil fisionomista, y el resultado de esta acción que a veces se complica con abundante intervención pictórica, raspados, etc., es una imagen seductora, por los hermosos rasgos de los muchachos retratados y por su silenciosa, melancólica presencia.

A mediados de la década de los ochenta Cándido Camacho es ya un pintor conocido en el ámbito de Canarias y tiene seguidores y admiradores de su obra fuera de las Islas. La participación en exposiciones colectivas había empezado desde que reanudara su actividad en 1976, pues al siguiente año figurará en «Guadalimarte», un proyecto de difusión del arte contemporáneo canario a través de un número especial de la revista *Guadalimar*, que contó con una exposición en la galería Balos y en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria. En 1979 colabora con la revista *Papeles Invertidos* en «Tocador de Arte», para la que también realiza una caja surrealista, y en 1980 es pieza clave en la exposición «Generación setenta» de la Sala Conca, que daría pie a la denominación del movimiento. Este último año su obra viajará a Caracas en la muestra institucional «Últimas tendencias del arte en Canarias».



Cabezas. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81 cm. 1985.



Cabezas. Técnica mixta sobre lienzo. 100 × 81 cm. 1985.



Sin título. Técnica mixta sobre lienzo. 61 × 50 cm. 1984.

Esta década va a ser extraordinariamente fructífera en cuanto a obra pictórica y dibujos se refiere, pero también se afirmarán en ella otras inquietudes que enriquecen su personalidad.

Una en particular, que acaso tuviera que ver con su actitud, recordada por Epifanía, hacia los juguetes y regalos que le hacían de niño, que casi no usaba ni dejaba que otros lo hicieran; que guardaba, miraba y conservaba con devoción y cierto respeto adulto, puede darnos alguna clave pues este aprecio se proyectará con los años hacia el mundo del coleccionismo, de las antigüedades, los muebles, las porcelanas o pinturas a los que fue aficionado y que en la medida de sus posibilidades pudo ir adquiriendo durante su existencia³⁵.

Especialmente significativo y algo sin duda bastante excepcional entre los artistas canarios resulta su interés coleccionista por el arte de las Islas, empezando por su propia generación, con obras de Gonzalo González, Fernando Álamo, José Luis Medina Mesa, Juan Hernández, Ernesto Valcárcel, Juan Gopar, Domingo Vega, Manolo Yanes, Alfonso Crujera, Leopoldo Emperador, Tomás Carlos Siliuto, Pedro Fausto o J. L. Pérez Navarro. Pero también de otros artistas anteriores a los que apreciaba, como José Martín, Pedro González, Pepe Dámaso, Walter Meigs, Juan Ismael, Eugenio Granell, Bruno Brandt o Félix Juan Bordes. Aunque quizá lo más sorprendente es la entrada en su colección durante los últimos años de obras de artistas mucho más jóvenes, que hicieron su aparición a lo largo de los ochenta y que habrían de definir sus personalidades creadoras más bien con posterioridad a la muerte de Camacho. Tal es el caso de José Herrera, Luis Palmero, Adrián Alemán o Carlos Matallana, cuyas obras de ascendencia minimalista pudieran parecer distantes de los intereses de su pintura, pero que a tenor de los cambios que ésta va a experimentar al acabar la década cobran sentido y coherencia. En su colección de arte parece clara su voluntad de que sea actual y representativa, deseo que su temprana muerte dejó en

³⁵ Este interés por el coleccionismo lo explicará en la entrevista que Mariano Cáceres le hace para *Hartísimo* como un vínculo con su propio método de trabajo: «[...] en el planteamiento de las series pictóricas, o más bien alrededor de ellas, hay algo de la filosofía del coleccionismo; creo que soy algo así como un coleccionista de los cuadros que pinto, aunque no los conserve». Camacho aseguraba entonces no ser «buen coleccionista porque me canso, llega un momento en que me aburro de esa colección y la abandono, pero he coleccionado piedras preciosas, postales antiguas, distintas versiones de angelitos, mariposas muertas». Entrevista de Mariano Cáceres, en revista *Hartísimo*, núm. 4, 1985. Tenerife.



Figuras. Técnica mixta sobre lienzo. 200 × 81 cm. 1985.



Alfiler. Garra y oro. Sin fecha.

³⁶ En octubre de 1991, en una entrevista que le realiza Mariano Cáceres con motivo de la exposición de su última obra en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Cándido habla por primera vez de esta afición y anuncia la presentación de una colección de joyas a finales de año, muestra que no llegará a realizar: «Me gustaría que la joya sea un complemento de la personalidad y el físico de quien la compre, que se identifique con ella y sea como una especie de prolongación de la personalidad», declara, explicando las dificultades y exigencias de un trabajo que «al no realizar personalmente la joya sino su diseño, el planteamiento es otro. Y el que otra persona tenga que interpretar ese diseño y realizar la pieza supone para mí una tensión mayor que la pintura, porque en este caso el diálogo se establece entre yo y el cuadro exclusivamente». Entrevista de Mariano Cáceres, en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1991.

La afición por las antigüedades le llevó a adquirir libros sobre muebles, porcelanas, etc. En cuanto al apartado bibliográfico referido a las joyas, lo componen varios libros sobre ellas, sobre minerales y gemas; incluso uno sobre técnica de joyería, lo que confirma el interés que el asunto le merecía y el rigor con que lo afrontaba.

ciernes. Cándido venía a recuperar una costumbre insolidariamente perdida, las colecciones de los propios artistas, en las que al interés por el oficio se sumaba la fascinación y el respeto por los objetos que el arte produce en torno suyo, el de sus amigos, compañeros o colegas, del que deja un valioso testimonio. El gusto coleccionista de Cándido resultaba evidente en su hábitat, pues muebles y objetos ornamentales estaban en uso, y aún permanecen, amueblando su cuarto y toda la casa familiar.

Una vertiente de este gusto por rodearse de objetos apreciados y exquisitos desemboca directamente en la persona, ya sea como portadora del ornamento, espacio en el que se desarrollará su interés por el diseño y la realización de joyas, o la persona como ornamento en sí, transfigurada y travestida en personajes que evocan sus más secretas y divertidas pulsiones creadoras, encarnado el exceso divino de las divas que siempre le entusiasmo.

No podría ponerse una fecha precisa al momento en que se despierta en Cándido el interés por el diseño y la realización de joyas, aunque suponemos que se produce en contacto con el mundo de comerciantes y anticuarios que frecuentaba. A finales de los años setenta empieza a dibujar algunas piezas de joyería que en principio piensa destinar a su propio uso, tales como alfileres y broches, alguno de los cuales llegaría a materializar. De este momento es un alfiler ejecutado con una garra de cernícalo disecada y montada en oro, con dos de sus cuatro uñas fundidas en el mismo metal. Pero no será hasta 1983 cuando el artista empiece a considerar llevar a cabo y comercializar piezas de joyería originales, y tanto ese año como el siguiente afronta la producción de las primeras. Conviene apuntar que fue esta una actividad que llevaría siempre de manera personal, sin que trascendiera al circuito de su obra pictórica, aunque en el momento de su muerte sus planes empezaban a ser otros.

«De manera personal y con un mimo y delicadeza exquisitos», según me refería Noemí Purriños, propietaria de la joyería Oskar, de La Laguna, a través de la que llevó a cabo la mayor parte de sus piezas, Cándido acometió su dedicación al diseño de joyas. «Diseñaba sobre las piedras, como un profesional. Era muy minucioso, muy meticuloso con las medidas, las proporciones, los grosores... Disfrutaba enormemente mirando y eligiendo las piedras». Camacho aprovechaba sus frecuentes viajes a Tenerife para visitar a Noemí y llevarle los diseños para la ejecución de los trabajos, la mayor parte de los cuales fueron fundidos y engastados por el orfebre Juan Campo.

El diseño de joyas y su ejecución, que en los primeros momentos podemos considerar una afición del *dandy* que, como advertía Maud Westerdahl, cierto Cándido encamaba, pronto adquirirá una razón productiva y una consideración creativa, autenticándose con un contraste personal todas las piezas.

Entre 1983 y 1991 Cándido Camacho realizó más de medio centenar de diseños, ejecutando la mayor parte en 1990 y 1991, lo que viene a confirmar que en el momento de su accidente era esta una actividad en la que tenía puestos su interés y su empeño económico³⁶.

Los diseños de Cándido son de naturaleza ecléctica. Con visos modernistas en las primeras piezas, más orgánicas y vegetales —un broche se basa en la nuez (flor) del plátano, realizado en oro y granates; de una delicada gargantilla crea en oro sus eslabones a partir de la flor de la madre selva—, la tendencia *art déco* se reflejará en las siguientes y en general la pauta constructiva, que puede incorporar alusiones clásicas y exóticas, romanas, egipcias o incaicas. Su pasión por



Collar. Oro y perlas cultivadas. 1983.



Broche. Oro y amatistas. 1983.

las piedras raras preciosas y semipreciosas le llevaría a emplearlas de manera equilibrada o profusa en casi todas ellas.

Las fichas en las que ordenaba sus proyectos y controlaba la producción recogen no sólo el dibujo de cada uno de los diseños, sino sus componentes y particularidades, que en las fotocopias de las comandas al joyero se iluminan de indicaciones y precisiones que llaman especialmente su atención para que no olvidegrabar el contraste de autor: las dos «C» coronadas por un triángulo.

«He intentado trabajar —explicaba a Mariano Cáceres en la entrevista referida— con piedras poco empleadas en joyería, por lo que he huido de diamantes, esmeraldas, zafiros o rubíes».



Broche. Oro y lapislázuli. 1983.



Broche. Oro y ojo de tigre. 1990.



Broche. Oro, lapislázuli y brillantes. 1983.



Joyero con alfileres y broches.



Broche y colgante. Oro, amatista, carneola, rubí y rodocrosita. 1990.



Broche. Oro, turmalina, aguamarina y olivina. 1991.

En efecto, turmalinas, aguamarinas, olivitas, brillantes, amatistas, lapislázulis, turquesas, carneolas, rubíes, rodocrositas, venturinas, ónices, malaquitas, cicoprasas, piedras de luna, corales, granates, citrinos, etc., fueron algunas de las piedras que Cándido utilizó en sus diseños y, como metales, el oro y plata.

Encarnar las imágenes de las más secretas fascinaciones y, por un rato, por una noche o unos días, representarlas y vivirlas, es una pulsión de libertad. Y en libertad debió haber sido educado y debió haber vivido Cándido, porque ese goce representacional y equívoco le acompañó toda su vida e hizo memorables sus apariciones en el marco de tolerancia festiva y exaltación mundana que son los carnavales.

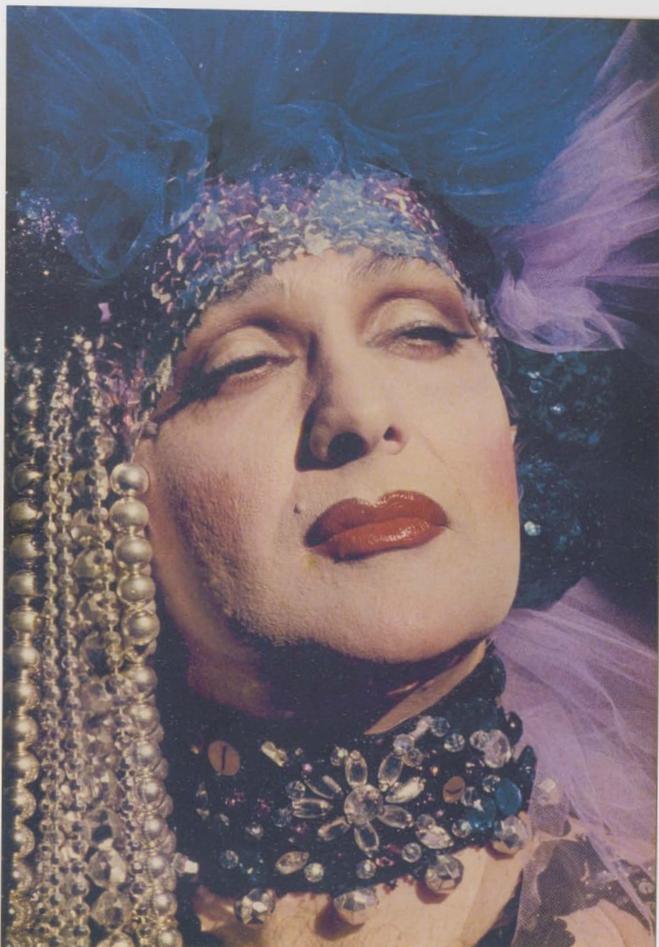
Cándido Camacho no fue una «mascarita» cualquiera. Su uso exhibicionista del carnaval lo detectamos ya en una foto de la adolescencia en la que aparece sentado con un amigo, también «disfrazado», y un grupo de amigas sin disfraz que los acompañan. Corre la primera mitad de los años sesenta y los carnavales apenas acababan de ser reautorizados gubernativamente. En un pueblo, por costumbre, la libertad no entra sino poco a poco. Aunque siem-



El travesti. Grafito sobre papel. 40 x 32 cm. 1976.



C. C.



Cándido Camacho.

pre habrá alguien que se agarra a cualquier ocasión para sentirse libre y confirmado en ser él mismo. Mientras el amigo, con cierto atuendo vaquero, esquivaba por su misma indumentaria la noción de disfraz, y las chicas posiblemente tenían vetado usarlo, la presencia de Cándido es eléctrica. De hecho, todos parecen estar divertidos con él. Su atuendo, de lo más normal, resulta



C. C.



Alla Nazimova. 1922.

extravagante a sus amigos. Más que un disfraz es un modelo. La orgullosa presencia del muchacho, que mira con atención a la cámara, nos disuade de cualquier ridículo y nos encara con naturalidad a un temperamento que se siente satisfecho y seguro. Y así serían para Cándido Camacho esos momentos exorbitados y paganos de los carnavales, en los que se reencontraba con su personalidad más paródica y en los que vivía, con la mayor intensidad, su representación.

Se conservan bastantes fotografías ocasionales de los modelos que Cándido lució en distintos carnavales, tanto en Santa Cruz de La Palma como en Santa Cruz de Tenerife, y algún que otro testimonio literario de esta pasión³⁷.

Los trabajos de Cándido eran diseños concebidos y realizados por él mismo, en los que ocupaba a alguna amiga o familiar de confianza. En realidad, Cándido había asumido con el mayor entusiasmo una tradición que se volvería con los años de «interés cultural» para Canarias, y las personalidades del carnaval en episodios vivos de su historia.

Por la complejidad de ciertos modelos, la atención del artista debía ser minuciosa, así como el acopio de elementos para su realización. De alguno se conservan bocetos o ideas previas, y a veces las fuentes de inspiración, en buena medida cinematográficas, como una réplica de Alla Nazimova en *Salomé*, que extrae de uno de los numerosos libros que conserva tanto sobre Marlene Dietrich como sobre el universo hollywoodense en general. A partir de ellos se inspirará en Marlene, en Carmen Miranda, en Ida Lupino, etc.

Esta actitud teatral no sólo se manifestaba en las ocasiones referidas, sino que era connatural a su forma de sentir (recordemos sus primeros deseos de ser bailarín), produciéndose de manera espontánea en ciertas ocasiones en forma de exhibiciones de danza y expresión corporal a las que se entregaba con convicción escénica³⁸.

³⁷ El 18 de febrero de 1977, Octavio Zaya publicó en el periódico *La Provincia* de Las Palmas de Gran Canaria, un artículo titulado «Los últimos artistas. Los artistas que quieren perecer», dirigido «a los chantajistas, a los arribistas, a los manipuladores, a quienes todavía piensan que el arte envejecido que nos ha venido evitando la respiración cultural tiene vigencia». El tono beligerante del texto, que concluye con una cita de Bakunin («ya no es tiempo de ideas, sino de hechos y de actos»), incluye este curioso testimonio: «Es el momento de suspender todo juicio de valor; estos son paralizantes cuando se trata de abrirse y actuar. Se trata, definitivamente, de renunciar a la inteligencia crítica de los actos. Así, mientras mi máquina escribe estas palabras una mañana gris de febrero, en Las Palmas, tengo la certidumbre que continúo de otro modo el recorrido que comenzó en el carnaval tinerfeño, cuando Cándido Camacho, Among Tea, Fernando Alamo y yo nos travestimos; y sé que mi texto, una vez reproducido en Cultura y Sociedad, se insertará en el contorno de cada lector: Nosotros-Vosotros-Ellos: el arte».

³⁸ Memorable fue, según cuentan, la danza espontánea que interpretó completamente desnudo, de madrugada, en los jardines del desaparecido hotel La Florida, de Santa Cruz de La Palma, como consecuencia de la inauguración de la muestra «Canarias penúltima década», con la que se iniciaba la actividad museística del convento de San Francisco.



C. C.



C. C.



C. C.

Ciertamente, es esta la parte menos verosímil de una personalidad sosegada que haría pensar lo contrario, pues la normal figura de Cándido, su fragilidad, discreción y aparente timidez, no presagiaba el vulcanismo emocional que, por lo demás, venía siendo uno de los principales rasgos de su obra pictórica.

En realidad nos encontramos ante una de las paradojas de ese periodo de transición cultural que se opera en España entre la dictadura franquista y la democracia, en el que las transgresiones admitidas en el espacio de las obras de arte aún se topaban con la intransigencia moral que juzgaba la vida de los artistas, algo de lo que debían protegerse. Cándido no hizo bandera de su afición al travestismo, sin que se preocupara en ocultarla pues era algo que compartía fundamentalmente consigo mismo y con sus amigos, y que hacía público con la misma naturalidad con la que exhibía su llamativo estampado de cebra en aquella fotografía de la adolescencia.

V

En marzo de 1987 Cándido Camacho presenta en la Sala de Arte y Cultura de CajaCanarias, en La Laguna, sus nuevos trabajos. Sorprende antes que nada el reducido formato de las obras, que recuperan las proporciones más íntimas de *El mito de los cuerpos*. De las dos series que constituyeron la exposición, una estaba formada por trípticos al óleo y la otra eran tablas trabajadas con *collage* y pintura, por lo general sencillas aunque incluyendo algún díptico. Hay, pues, una relación de formato y soporte entre ambas. Incluso hay una transferencia de



La Piedad. Técnica mixta y collage sobre tabla. 50 x 80 cm. 1986.



La Piedad. Técnica mixta y collage sobre tabla. 59 x 40 cm. 1986.

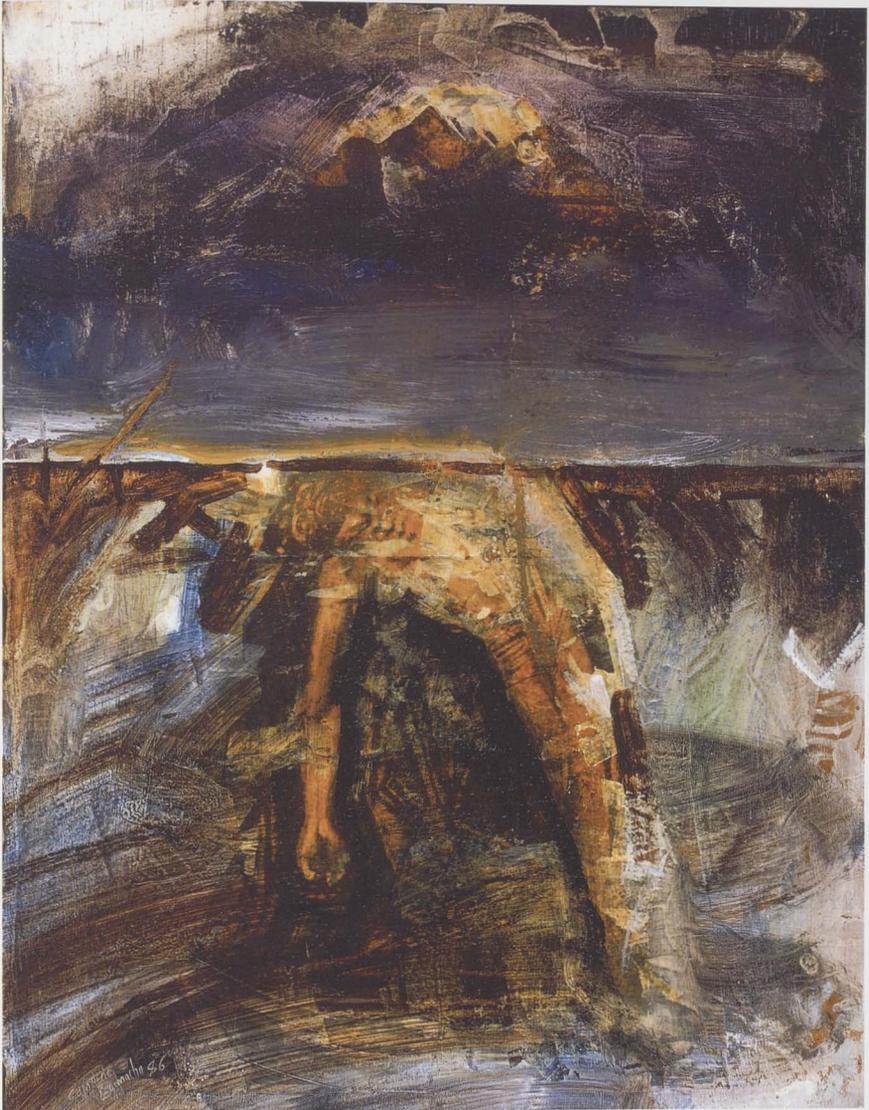
conceptos que parecen ordenarse en torno a una nueva incursión en el terreno de los referentes religiosos. Y, por último, las dos se gestan a lo largo de 1986.

El conjunto que tiene como base la imagen de la Virgen de las Angustias, patrona de Tazacorte, forma la serie *La Piedad*. La particularidad técnica de estos cuadros es la utilización de un fondo de *collage* con una reproducción fotográfica de la imagen de la talla de la Virgen, sobre la que interviene pictórica y mecánicamente para apuntalar el dramatismo del motivo.

La serie *La Piedad* es el último trabajo sobre iconografía religiosa de Camacho y se sitúa casi en el polo opuesto de su anterior tratamiento del tema, tanto por el procedimiento como por la concepción misma de las obras. En ella rompe con la imagen renacentista de *Religiosus* y afronta el dolor con intensidad barroca y vehemencia expresionista, poniendo énfasis en el forzado y primitivista derrumbamiento del cadáver de Cristo, en sí mismo un extraño quiebro de la forma que contrasta con la imperturbable *Mater*.

La aparición del horizonte como fondo de estas pinturas hará posible una paulatina aproximación al paisaje. Esta ubicación espacial es especialmente evidente en una obra de la serie en la que un horizonte trazado justo sobre el cuerpo del Cristo, y el tratamiento pictórico que recibe la parte superior del cuadro haciendo desaparecer la imagen de la Virgen, crean una ilusión de montaña o de isla al fondo de ese horizonte que de manera inequívoca postula las ideas de espacio y de paisaje. El Cristo yacente sobre el que se apoya el horizonte nos trae ecos de William Blake: tan encarnada en la naturaleza está su presencia que adopta la imagen originaria de soporte del mundo.

Si bien algún aspecto, sobre todo derivado de la técnica, induciría a relacionarla con «conceptos tales como malditismo, profanación o sacrilegio», como ha apuntado Carmelo Vega, ninguno es propiamente el asunto de la serie *La Piedad*, cuyo tema, el que en rigor Camacho está tratando en ella, es el «dolor».



La Piedad. Collage y técnica mixta sobre tabla. 50 x 40 cm. 1986.



Tripticos. Óleo sobre tabla. 50 x 77,5 cm. 1986.

Es esta especificidad emocional la que la distancia del resto de su pintura religiosa, y lo que la distingue en el conjunto de su obra como uno de sus más intensos y conmovedores trabajos.

«Por sorprendente que pueda parecer, esta enigmática serie desemboca en unas obras que remiten claramente a una iconografía clásica del paraíso». Con estas palabras Carmelo Vega, autor de uno de los dos textos incluidos en el catálogo de la exposición, pasaba a comentar la serie de los *Tripticos* tras haberlo hecho con *La Piedad*.

Tanto Vega como Gopi Sadarangani, que firmaba el otro texto, coincidían en percibir «las pretensiones cada vez más abstractizantes de la pintura de Camacho, que convierten sus cuadros en un campo impreciso de color y líneas en el que es posible descubrir, desde la ambigüedad de las imágenes, distintos estratos de lectura que van del erotismo a la pura sensualidad de la representación»³⁹ y en advertir «novedosas señales, cada vez más patentes, referidas a la necesidad de abordar problemas puramente plásticos. Cada vez más su pintura parece lanzarse hacia el espacio, abandonando el giro en torno a sí misma»⁴⁰.

Los *Tripticos* van a ser de nuevo cuerpos masculinos, ahora ante un espacio abstracto de reminiscencias paisajísticas. Como en *La Piedad*, es la línea del horizonte la primera señal de identidad de estos «lugares», que adoptarán diferentes modulaciones o escenarios a partir de la disposición de los cuerpos. Ante ellos, «[...] lo edénico [...] se interpreta como el espacio para la armonía y como manifestación de la pureza a la manera de *Lujo, calma y voluptuosidad* de Matisse [...] El paraíso de Cándido Camacho no se concibe como el escenario para el drama sino como un ámbito para la 'alegría de vivir'». Pese a la desconcertante coincidencia de *La Piedad* en la misma exposición, Carmelo Vega no dudará en considerar ajena a todo dramatismo la nueva obra de Camacho.

CANDIDO CAMACHO



Catálogo de la exposición de *Tripticos* y de *La Piedad* en Caja Canarias. 1987.

³⁹ VEGA, Carmelo, «La pintura de Cándido Camacho: de un lugar en la arcadía», en *Cándido Camacho*, Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

⁴⁰ SADARANGANI, Gopi, «Cándido Camacho: A imagen y semejanza». *Idem*.



Tripticos. Técnica mixta sobre tabla. 50 x 79 cm. 1986.



Tripticos. Óleo sobre tabla. 50 x 77,5 cm. 1986.



Típicos. Técnica mixta sobre tabla. 50 x 79 cm. 1986.



Sin título. Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. 1988.

Tras el largo viaje en el que ha contado su historia, el cuerpo arriba a la contemplación del espacio. Puede hacerlo dándonos la espalda, como en el cuadro de Friedrich, mientras ante él contempla en vez de un mar de nubes una vertiginosa ladera coronada por un resplandor rojizo, referencia a un territorio anejo, menos contemplativo y más dramático. O puede simplemente custodiarlo, como la pareja de cuerpos que jalonan una forma central arborescente en la más directa referencia al paraíso de la presente serie.

Al revisar la trayectoria profesional de Cándido Camacho puede comprobarse la regularidad con la que iría mostrando su obra al público desde su reaparición en 1976. Todos los años hará como mínimo una exposición individual de sus trabajos recientes, ya fuera en sus sucesivas galerías, ya en espacios expositivos de instituciones. Salvando 1978, que aparece jalonado por muestras en Conca (diciembre de 1977) y Balos (enero de 1979), sólo en 1988 se produce un paréntesis, un silencio público durante el que madura la más importante transición de su obra desde *Religiosus*, en el sentido de que si en aquel momento su pintura se reordenaba formal y conceptualmente en torno a la tradición, aun arremetiendo contra ella, ahora empezaba a replegarse en torno a la pura acción.

En 1989 se inauguraban dos nuevas galerías de arte en las islas capitalinas de ambas provincias canarias, en la que sería la tercera hornada del ciclo fundacional de las galerías de arte contemporáneo en las Islas. A Conca, como célula madre, se había sumado al poco tiempo Balos (Fernando Doreste), en los primeros asen-



Sin título. Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. 1988.



Sin título. Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. 1988.



Sin título. Óleo sobre tabla. 50 x 40 cm. 1988.



Collage. Técnica mixta sobre tabla. 82 x 82 cm. 1989.



Collage. Óleo y papel sobre tabla. 82,5 x 83 cm. 1989.

tamientos ocurridos durante el lustro inicial de la década de los setenta. Leyendeker, Magda Lázaro y Manuel Ojeda llegaron al acabarse ésta y en los primeros años de la siguiente. Y a finales de los ochenta tendría lugar el tercero, representado por Estudio Artizar, en La Laguna, y Saro León, en Las Palmas de Gran Canaria⁴¹.

Tras esta digresión no del todo inútil para nuestro tema, resulta significativo interpretar el hecho de que tanto Estudio Artizar como Saro León inauguraran sus respectivos espacios con la nueva obra de Camacho pues, sin orbitar en ninguna galería desde hacía algunos años, ausente más o menos forzoso de los proyectos institucionales y erradicado en su Tazacorte natal que hacía mucho había dejado de ser su encierro para ser su refugio, Cándido se había mantenido al margen de círculos y facciones y había levantado profesionalmente su prestigio pese a ser un artista insumiso, cosa nada fácil de lograr en las últimas generaciones de artistas en las Islas. Que su obra auspiciara la apertura de dos nuevos espacios expositivos privados era, qué duda cabe, una precisa declaración de intenciones de todas las partes implicadas.

La obra que Cándido Camacho repartió entre Artizar y Saro León constituye el penúltimo episodio de su pintura, y su origen más inmediato, como en otras ocasiones, lo encontramos en la obra precedente.

Pese al extraordinario cambio conceptual que va a operarse, el sentido de unidad de su obra estará presente hasta en sus más sorprendentes visajes. Aquellas abstracciones paisajísticas de naturaleza gestual que enriquecían los fondos de *La Piedad* y de los *Tripticos* van a convertirse en una serie de cuadros. En ellos el protagonista es el gesto, la pincelada densa, el matiz y el cuerpo de la pintura; pero también los cubrimientos, raspados y disgregados. Que sean puras abstracciones, paisajes visionarios, naturalezas difusas o composiciones sencillamente emocionales, dependerá en gran medida del contemplador, un factor éste novedoso en la obra de Camacho, que no había logrado librarse por completo del carácter voluntario y explícito de su pintura.

La nueva obra de Camacho fue recibida sin demasiado interés en parte por el cliché provocador y sensual que arrastraba su personalidad estética, aunque no todo fue angustioso silencio. Víctor Rodríguez Gago, en el periódico *Canarias* 7, la recibirá con entusiasmo:

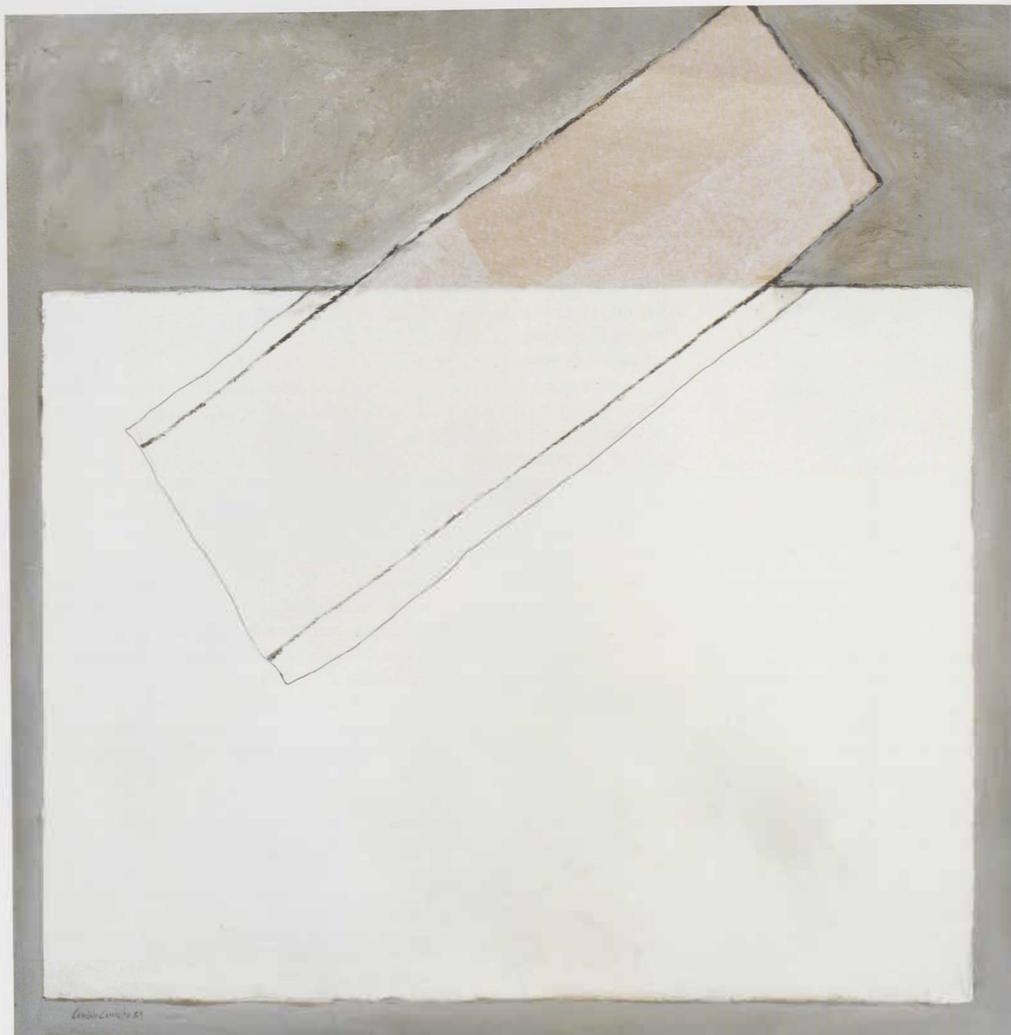
«Es un Cándido Camacho próximo al Philip Guston de la década de los cincuenta el que nos evocan las más recientes piezas expuestas en Saro León. Colores pálidos, transparencias, voluptuosidad expresionista, tensión y plenitud de síntesis confluyen en el sorpresivo nuevo capítulo creativo de Cándido Camacho [...] Nos demoran y sobrecogen las transparencias y la delicada explosión de color en que ha devenido su discurso, sin perder el inquietante registro de opacidad que lo atraviesa de punta a punta».

Por último, Rodríguez Gago deja traslucir en su texto alguno de los aspectos a los que antes nos referíamos, de la posición de la obra y la figura de Cándido en el contexto canario de la época: «Su propuesta es la más obstinada entre las de la escuela de los setenta, a la que Camacho pertenece aunque sin alcanzar el grado de fetichización de otros compañeros generacionales»⁴².

En el otoño de 1989 participa con tres obras en la muestra *L'age de la colle*, también en Artizar, en la que se reunió con algunos de los más notables creadores

⁴¹ Cándido Camacho fue uno de los primeros artistas canarios que estableció una relación profesional bastante prolongada y estable a través de las galerías de arte insulares, pero no es este el lugar para tratar un tema, el de las galerías de arte en Canarias, de lo más sustancioso y sugestivo. Si debo dejar claro que otros espacios galerísticos han actuado de manera memorable coetáneamente a los nombrados, así como que la del circuito privado de difusión y compraventa del arte en Canarias es una historia torpemente valorada y silenciada. Las galerías que he citado han venido desarrollando su labor de forma continuada desde sus respectivas fundaciones y rodas permanecen en activo. En ello justifico la idea de un ciclo fundacional, cuyo asentamiento, para mayor dificultad, tendrá lugar frente a un competidor cada vez más imponente y diestrelar: la gestión pública del arte y la cultura.

⁴² RODRÍGUEZ GAGO, VÍCTOR, «Zancada coherente de Cándido Camacho», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de marzo de 1989. Precisamente, una retrospectiva de Philip Guston tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía entre el 1 de marzo y el 8 de mayo de 1989, y la hipótesis de Rodríguez Gago sobre raíces un tanto impredecibles a la luz de las afirmaciones del propio Guston: «yo quiero que mi obra incluya más... Me veo impulsado, por tanto, a raspar lo reconocible, a enmascararlo, a borrarlo. No he llegado a parte alguna hasta que no he conseguido dejarlo prácticamente irreconocible». (Citado por Mark Rosenthal en «Metamorfosis de Guston: cuestión de conciencia», en *Philip Guston. Retrospectiva de pintura*, Ministerio de Cultura, 1989.)



Collage. Óleo y papel sobre tabla. 83 × 83 cm. 1989.



Sin título. Óleo sobre papel. 67 x 48,5 cm. 1988.

res de *collage* de su generación: Fernando Álamo, Ernesto Valcárcel y José Luis Medina Mesa. En aquellas piezas, que habían aumentado el formato respecto a la obra anterior aunque seguía trabajando sobre tabla, se advertía un predominio del blanco y un desarrollo abstracto de planos y líneas a base de pliegues de papel incorporados a las tablas. En una de las obras, los restos de un viejo abanico abierto pegado en el cuadro y los acentos pictóricos que Camacho distribuye en él, crean una movilidad sugerida, un espontáneo paso de danza que nos avisa que el artista mantiene vivos su sentido del humor y su ironía a las puertas de su última obra. En estos *collages* investiga sobre vibraciones de líneas y planos, iniciando un uso de lo más austero de sus instrumentos expresivos.

A finales de ese mismo año comienza una última serie de obras que desarrollará plenamente durante los dos siguientes, exponiéndola tras el verano de 1991 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

La experiencia sensible que suponen las últimas pinturas de Cándido Camacho, su exacta administración de recursos, su arriesgarse a lo esencial en el cuadro, hará parecer su obra como sutil y apacible, aunque no creía lo mismo el pintor: «Más bien creo —decía— que es una quietud aparente [...] Pero no apostaría por ella, en el fondo hay una gran inquietud a punto de desbordarse»⁴³.

En un texto posterior a su muerte titulado *Mi memoria de Cándido Camacho*, Javier Labarga, coleccionista de su obra, médico y amigo, apunta cierta conflictividad íntima del artista, que desembocará en 1991

«en una crisis personal decisiva que le incita a renegar del transformismo, del exhibicionismo, de la provocación popular culto-folclórica. Se rehumaniza sufriendo por la enfermedad, se afecta íntimamente y experimenta vivencias paranormales. Tiene la colección de joyas a punto de terminar (La Laguna, Noemí, taller, pruebas). Época de bromas y veras, no exenta de cinismo, respecto a la nominación por La Palma [...] como candidato al Premio Canarias. Convencimiento (paranormal) de que su vida sería corta: *no llegaré en vida a los laureles*»⁴⁴.

El 11 de octubre de 1991 Mariano Cáceres, uno de los más constantes seguidores de la evolución de la obra de Cándido y buen amigo del artista, en una entrevista que le realiza para *La Gaceta de Tenerife* con motivo de su exposición, le señalaba que su última obra parecía recuperar planteamientos de aquella primera serie de *Los cuerpos*, a lo que responde:

«Analizándolo ahora con un poco de distanciamiento creo que esta exposición tiene mucho que ver con aquella primera serie de los cuerpos. Eran formas muy esquemáticas, geométricas y, aunque estaban sumergidas en un espacio oscuro y los colores eran más dramáticos, el planteamiento espacial y la resolución formal tienen bastantes similitudes con esta última obra. De todas formas, esta muestra es más racional, la serie de los cuerpos era más visceral».

Similitudes y diferencias importantes para señalar el espacio en el que se desenvuelve esta continuidad nueva en su obra. El artista, ante la hipótesis de un definitivo abandono de la figuración planteada por Cáceres, no se sentía tan seguro: «Cada vez me parece más confusa esa frontera entre figuración y abstrac-

⁴³ Entrevista por Mariano Cáceres, en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1991.

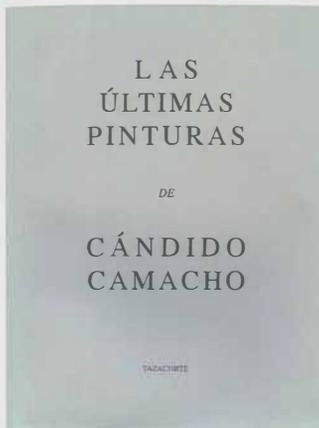
⁴⁴ LABARGA, Javier, «Mi memoria de Cándido Camacho», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de mayo de 1993.



Sin título. Óleo sobre lienzo. 168 x 130 cm. 1990.

ción. Creo, incluso, que esta obra es tan figurativa como la serie religiosa, que puede considerarse el más figurativo de todos mis trabajos. Lo cierto es que el mundo interior ha jugado un papel tan importante que ha suplantado al mundo real.

Aunque la primera serie abstracta ya carecía de identificación y en algún momento el propio Camacho nos avisa del abandono de la secuencia serial a partir de los *Tripticos*, el pintor afirmará ahora que la serialidad «se mantiene, aunque sin título ni identificación aparente. Pues hay unos elementos formales que se



Catálogo de la exposición *Las últimas pinturas* de la Casa Massieu de Tazacorre. 1994.

repite y le dan el sentido de tótem: las líneas, los triángulos, los vértices. Luego está la luz, que es lo fundamental en todos los cuadros. Son cuadros atmosféricos, mientras que la obra inmediatamente anterior, los *Tripticos*, eran cuadros geológicos»⁴⁵.

La obra «inmediatamente anterior» no es otra que la primera serie abstracta, pero resulta muy significativo que Cándido piense en los *Tripticos*, ya que a partir de estos es cuando verdaderamente cambia el sentido de su obra, integrando las dos series finales en un mismo ciclo creativo en el que, como ha dicho, «el mundo interior ha jugado un papel tan importante que ha suplantado al mundo real».

Ese «mundo interior» va a ser la nueva realidad de su pintura, un mundo aún más interior si cabe que el de los recuerdos, el de las huellas de la vida o el de la sexualidad que recorre casi toda su obra. Ese mundo interior será de índole emocional («son cuadros atmosféricos»), intelectual («más racional»), y exclusivamente plástico («hay una búsqueda de equilibrio entre ese espacio y las formas que lo ocupan»). Con estas condiciones no es aventurado pensar que en el momento de su muerte nos encontrábamos en los prolegómenos de un periodo de equilibrada madurez en la obra del artista.

Las últimas pinturas de Cándido Camacho reúnen los ingredientes técnicos que caracterizan su obra a finales de los ochenta, con predilección por el soporte rígido de táblex. Deja atrás los formatos pequeños y recupera los medios y grandes, estos últimos en lienzo. Sobre ellos trabaja con óleo, papel y *gesso*, y a todos estos ingredientes les dará funciones lineales, de textura y, sobre todo, lumínicas. Cándido reconocía en su nueva obra un planteamiento espacial mayor que en series precedentes, alejándose «de la agresividad de los trabajos anteriores, en los que también el gesto estaba más definido», aunque «esta contención de la gestualidad da origen a una tensión más fuerte»⁴⁶.

Con tales elementos acometerá una experiencia nueva en su obra: la deja producirse, sintiéndola hasta tal punto cosa propia que no duda en relacionarla, como hemos visto, tanto con la serie de *Los cuerpos* como con *Religiosos*, antípodas cronológica y formal de ella. Este sentido de unidad que en apenas dos décadas se ha convertido en clave de identidad, es una de las peculiaridades de la personalidad de Cándido Camacho cuya obra, aunque en simbiosis con su vida, acabaría siendo mundo interior y propio ser.

La última obra de Camacho se modula en términos sensitivos sobre una materia plástica básica, pero desde Kandinsky sabemos que línea, espacio y luz, o color, son conceptos tan físicos como metafísicos, y operar con ellos supone, de alguna manera, entrar en su expresión y sentido trascendentes.

La racionalidad y funcionalidad de estos elementos, por así decirlo lingüísticos de la pintura de Camacho, no invalidan su proyección espiritual, y será en este aspecto en el que su última obra se aviene a una interpretación que parece coherente con el sentido que siempre había querido imprimir a su trabajo: ¿Es la segunda y postrera serie abstracta de Cándido Camacho su última serie «religiosa»? El eco de unas declaraciones realizadas a mediados de 1989, cuando la serie estaba iniciándose o a punto de hacerlo, nos alertan de una disposición inequívoca: «Sí, creo que soy el pintor de un nuevo misticismo que canta a la vida, que quiere aprender a vivir y que lucha por librarse de los falsos profetas y sacerdotes que quieren imponer una vida y muerte al uso».

⁴⁵ Entrevista por Mariano Cáceres, en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1991.

⁴⁶ *Ídem*.



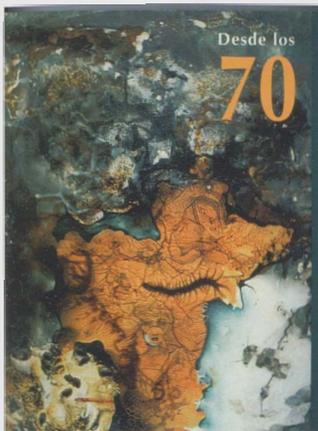
Sin título. Óleo, papel y gesso sobre tabla. 80 x 60 cm. 1990.



Sin título. Óleo, papel y gesso sobre tabla. 80 x 60 cm. 1990.



Sin título. Óleo, papel y gesso sobre lienzo. 162 × 130 cm. 1990.



Catálogo de la exposición *Desde los 70. Centro Atlántico de Arte Moderno*, CAAM. 1995.

“ Cabe aclarar que la presencia de las cucarachas fue, por así decirlo, el clavo ardiendo al que se agarró el periodista que se ocultaba bajo el pseudónimo de Fernando Multitud, que firmaba la sección joco-seria «El retrovisor» del periódico *La Provincia*, para atacar a la exposición y en especial a su comisario, del que materialmente llegaría a desbaratar. El oscuro origen de la inquina, según se deduce de la mayoría de los testimonios periodísticos, parece que era de índole vecinal, por la exclusión o no inclusión de cierto artista en la selección realizada por el comisario.

Revocado el símbolo, negado el sentido, con orgullo y desprecio pues habían sido instrumento de miserias, las cucarachas no asistieron a la apertura de la exposición. Mas se asegura que por la noche, de la que son y seguirán siendo sus ancestrales dueñas, se congregaban frente a los cuadros de Cándido para decidir cuáles devorarían, llegado su momento, el corrompido *corpus* deontológico del tal Fernando Multitud.

“ No podemos permitir que la memoria y el tra bajo de Cándido soporten lo que nosotros no hemos sido capaces de defender. Hay una razón ética: él no puede hacerlo. No sólo se lo debemos a él, también nos lo debemos a nosotros». «Una cucaracha bagañeta», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de agosto de 1995.

Lo cierto es que hasta anímicamente Camacho se sentía próximo, en sus últimos años, a una expresión esencial, minimalista (recordemos su interés por esta línea de trabajo en su colección pictórica), que tocaba cuerdas del ánimo, de la inteligencia y del espíritu, y que le abría un universo reconocible pero nuevo y lleno de expectativas.

En el momento del accidente que le costó la vida esta serie de obras iba a ser mostrada en la galería de Saro León, exposición que no llegaría a efectuarse. Dos años más tarde, con motivo de la inauguración de la Casa Massieu Van Dalle en Tazacorte como centro cultural y sala de exposiciones, se organizará una muestra en torno a este ciclo forzosamente epigonal de su obra. Carlos E. Pinto, a quien le cupo la responsabilidad y el placer más bien triste de comisariar la exposición, promovida por el Gobierno de Canarias, el Cabildo Insular de La Palma y el Ayuntamiento de Tazacorte, dejaba constancia en el texto de presentación de una perplejidad que el tiempo y el mayor conocimiento de su obra no han logrado borrar:

«A quienes conocimos la pintura de Cándido Camacho en su proceso [...] lo que nos intriga por encima de otras incógnitas que jalonan su trayectoria es la misteriosa, inexplicable armonía que desprende su equilibrada búsqueda en el campo visual. Misteriosa, porque en toda la obra late, denso, el reto del oficio, el fervor iniciático de todo aprendizaje. Inexplicable, porque las exposiciones de Cándido Camacho supusieron siempre, en el ámbito cultural pasmado y autorreferente hasta la saciedad de las Islas, una alteración del sentido y de lo presentado [...]».

Esta alteración, vigente y activa como nunca en la segunda serie abstracta, será una de las constantes fundamentales de su experiencia plástica, incluso con imprevistos efectos *post mortem*.

La coincidencia a finales de 1995 de dos proyectos expositivos en los que la figura de Camacho volverá a ser protagonista, revitalizará su imagen y su signo. Por una parte, el Gobierno de Canarias promovía una exposición antológica de su obra organizada por Carlos E. Pinto, y, por otra, el Centro Atlántico de Arte Moderno afrontaba la primera revisión del arte de los setenta en una muestra comisariada por Carlos Díaz-Bertrana con el título «Desde los 70. Artistas canarios».

Ambas iban a resultar oportunamente complementarias, pues si la primera proponía la más amplia visión que se había llevado a cabo hasta el momento de su obra a partir de una selección representativa y plural de su proyecto pictórico, la segunda, que lo contextualizaba en su generación, abría la caja de los truenos con un escándalo que volvía a tener a las cucarachas como protagonistas casi veinte años después.

Hemos hablado de la impronta referencial de la inauguración de la exposición *Historia 1.ª* cuando se quieren perfilar los orígenes de la *generación de los setenta*. Consciente de ello, Díaz-Bertrana quiso incluir en el montaje de *Desde los 70* una urna con cucarachas que recordara su memorable presencia en Conca. Este asunto trascendió a la prensa, cuya campaña de asco y acoso logró que la citada urna no se expusiese⁴⁷. Como lo que estaba en juego, una vez más, era la libertad de expresión con la que había trabajado y se había manifestado un artista, y la que debía defender el museo que iba a exhibir sus obras, la polémica tuvo la intervención de artistas como Juan Gopar⁴⁸, críticos como Orlando Franco, y el

pronunciamiento final del propio comisario. Una vez más, la figura de Cándido Camacho volvía a ser origen de controversias y bandera de «batallas perdidas», como se lamentaba Gopar, por la libertad del arte y del artista.

Paralelamente y sin el agrio intervencionismo periodístico y social que había sido el prelude a *Desde los 70*, la exposición antológica inaugurada unas semanas más tarde vino a dar noticia ampliamente ilustrada de la labor pictórica de Camacho a lo largo de veinte años, refutando con su obra los juicios de valor vehementes o parciales que habían puesto en duda su calidad y trascendencia⁴⁹.

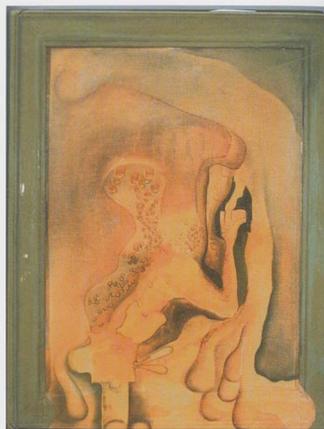
Al menos, eso era lo que revelaban los comentarios críticos sobre su obra, que no dudaban en plantear ya la evidente distorsión que la figura y la obra de Camacho producía al integrarla en la generación de pintores de los setenta, pues «su personalidad y su modo de construir le distancian en gran medida de los componentes de aquélla. Original y atrevido, supo expresar el sentimiento interno dentro de un ámbito pictórico que había sido enfriado por la mayoría de sus congéneres [...] Es clásico y moderno al tiempo, porque actualiza los temas y se sirve de sus antecesores —Tàpies, Millares, Néstor...— para crear un lenguaje nunca ecléctico sino personal»⁵⁰.

Por su parte, Álvaro Rodríguez Fominaya, que vería satisfecha su curiosidad acerca de la obra de Camacho, escribirá que «muy pocas veces podemos contemplar una creación tan plena de las obsesiones del hombre», confirmando sus sospechas acerca de la obra de Cándido en «Desde los 70»: «[...] al final, encontré en la abstracción toda la luz y pureza que se pueda imaginar. Desde la oscuridad avanzó hacia una luminosidad en la que las enseñanzas de Kandinsky en la interpretación de lo abstracto como verdadero camino hacia la libertad expresiva, parecen presentes. No se puede entender su última obra sino como un recorrido en el que empleó su vida, partiendo de los términos freudianos de deseo y líbido hasta llegar a la mística de la abstracción»⁵¹.

Con sus pinturas presentes ya en las colecciones del MOMA y de la Tate, Manolo Millares todavía se veía obligado en los actos públicos en las Islas a dar explicaciones no de los contenidos y aspiraciones de su arte, sino del carácter innoble y deleznable de los materiales que empleaba. Por la persistencia de sus «efectos inconvenientes» hemos de convenir que la obra de Cándido Camacho, que iniciaba su andadura precisamente el año de la muerte de Millares, ha sido la más digna heredera de su tradición y de su signo de entre todos los pintores de su generación.

EPÍLOGO

Considerada excéntrica de la centralidad evolutiva del arte canario de su tiempo, anacrónica o directamente maldita, provocativa y homoerótica, decadente e iconoclasta, la obra de Cándido Camacho podría ser sólo un episodio extravagante y malogrado del arte canario de las postrimerías del siglo XX si, como hemos podido comprobar, no enhebrase en su tránsito algunos de los acontecimientos, personalidades, circunstancias, inquietudes intelectuales y políticas, aventuras y empresas culturales más relevantes de dicho periodo en las Islas. Pese a las vicisitudes por las que transcurrirá su existencia, el alejamiento insular, la fragilidad de un proyecto fascinante aunque controvertido que hará



Carálogo de la exposición antológica. Gobierno de Canarias. 1995.

⁴⁹ Dado el clima maniqueísta creado en torno al asunto de las cucarachas, la obra de Cándido fue abordada por la crítica más ecuaníme desde posiciones y perspectivas diferentes; y por la menos ecuaníme, desde una beligerancia funcional que apoyaba y avivaba el nombre del autor excluido. Puesto que esas últimas venían alentadas por la campaña orquestada y carecían de la más mínima objetividad, recurrimos a ejemplos de la primera para ofrecer dos punos de vista sobre la obra de Camacho.

El crítico Lázaro Santana, que comentó la exposición en su artículo «Orden y desorden en el arte canario de los 70», publicado en *ABC de las Artes* el 15 de septiembre, afirmaba:

•Hay dos obras cerradas: la de Cándido Camacho y la de Juan Hernández; la del primero parece muy periclitada: la ingenuidad provocativa que siempre conllevó el trabajo de Camacho (abundancia de fallos de buen tamaño y la incorporación de cucarachas y larvas disecadas) es tan evidente que causa cierto rubor contemplarla. No obstante, debemos anotar que la única polémica surgida en torno a la exposición ha tenido a este pintor y a sus cucarachas como protagonistas. La dirección del CAAM decidió vetar la presencia de la obra de Camacho; medida que nos parece sumamente peligrosa, y no por el valor estético de lo que nos priva contemplar, sino por el hecho en sí, que rezuma modales inquisitoriales que se suponían superados.

El punto de vista de Sanrana, aquejado tal vez del reduccionismo tópicamente en torno a la obra de Camacho que puso de manifiesto buena parte de la crítica de la época, adquirió una modulación más objetiva



Cándido Camacho. 13 de octubre de 1985. Sesión fotográfica de Jorge Lozano Vandewalle.

dujar de la conservación de sus trabajos en muchas ocasiones, los alejamientos de la moda o las dudas acerca de la pertinencia de su obra, la misma irá formándose y creciendo a partir de un postulado plenamente humanista, el cuerpo, exacerbado, herido, transformado por el impulso sexual, al que acompañará en su tránsito hasta su desintegración espiritual y física.

Su camino entre uno y otro punto no será el de un solitario impermeable y suficiente del que su obra es un producto autófago. En tal sentido, sólo habría que recordar el principio de unidad que muchos de sus críticos señalaron en ella. Tanto la continuidad de su discurso como la de su lenguaje, en el que el experimentalismo y el uso de elementos naturales, entre ellos el fuego, van a tener una función preeminente, confirman voluntariedad, rigor profesional e integridad de su trabajo, desarrollando una pasión y el proceso de aprendizaje del lenguaje que le permitirá comunicarla.

Antes que nada se sentirá hijo de Rousseau y Van Gogh, dos voluntariosos autodidactas; sin embargo, hemos visto que en sus primeras obras aparecerán evocaciones significativas de autores que empezaba a descubrir, como Néstor o Domínguez.

«Me causaron gran interés —explicará en *Respuestas sin pregunta*— Pedro González, Néstor de la Torre, Óscar Domínguez y Manolo Millares. De Pedro González, su gran técnica, veladuras, raspados. Sus colores, los grises, negros y blancos. Mas su forma de impartir las clases, pues era el único que se detenía a hablar con el alumno [...] De Néstor me atrajo su colorido vibrante, su erotismo ambiguo, la presencia del mar. Y la variedad de disciplinas que desarrolló en su trayectoria. Escenografías, diseño de arquitectura, vestuario, muebles, etc. Óscar Domínguez: coincidimos en el espíritu surrealista. En esa sexualidad hiriente. Y ese cierto primitivismo que surge de la complejidad. Finalmente Millares: me fascinó (y sigue haciéndolo) su fuerza expresiva. Su originalidad y las texturas y materiales empleados en su obra».

En efecto, la serie de *Los cuerpos* no sería del todo ajena a las formas que el Cosmoarte de Pedro González había inculcado en casi todos los pintores de su generación, pero tampoco a la atlética síntesis de los gimnastas de Oskar Schlemmer en la década de los treinta o, aproximándonos geográficamente, a los torsos que en 1934 pintaba Juan Ismael, aunque estos no los pudo conocer porque aún no habían salido a la luz. Al mismo tiempo, las obras eróticas de Aubrey Beardsley, de Hans Bellmer, o del sacrilego Felicien Rops, le iniciarán en la expresión más sensual y provocadora, que irá derivando a un surrealismo activo de reminiscencias dalinianas. Como también se perciben destellos de la obra más versátil y enigmática de Max Ernst, que aflorará en numerosas ocasiones. Y, por supuesto, Manolo Millares, clave en el dramatismo que subyace en la *Historia de los cuerpos*.

y abierta en la intervención de Álvaro Rodríguez Fominaya, que en su artículo «Generación de los setenta», publicado el 4 de octubre en *La Gaceta de Canarias*, se expresaba en los siguientes términos: «Cándido Camacho nos ha legado su arte hediondo y es de lamentar no poder contemplar en esta muestra su última obra, donde no hay rastro de naturaleza y usa la luz, la geometría». En efecto, resultaba bastante incomprensible que el único artista de la exposición «Desde los 70», cuya obra no estaba representada en su proceso sino ceñida a un solo episodio del mismo, fuera la de Cándido, lo que la confirmaba en el tópico sin alternativa posible.

³⁰ GONZÁLEZ PÉREZ, José Luis, «Cándido Camacho: retablo de lo efímero», en *La Gaceta de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1995.

³¹ RODRÍGUEZ FOMINAYA, Á. «De la mística de Cándido Camacho», en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de noviembre de 1995.

La técnica básica entre la serie de *Los cuerpos* (1972) y *Religiosus* (1979) será el *collage*, cuya mecánica aditiva y compositiva es rasgo pertinente de todas las series intermedias. Se trata, sin embargo, de un uso a medio camino entre lo constructivo y lo orgánico, que dará lugar a obras casi objetuales, fragmentados escenarios de la descomposición. Luego la pintura religiosa de estirpe flamenca que se conserva en la isla de La Palma le descubrirá procedimientos que guían los derroteros de sus trabajos; aunque una obra como *La Dolorosa*, de 1979, tiene más de Francis Bacon de lo que pudiera sospecharse⁵².

El adensamiento erótico, en ocasiones provocativamente pornográfico, que inspirará su obra a comienzos de los ochenta, le llevará a una obsesiva presencia del falo en muchas de sus pinturas, protagonizando de manera absoluta, eyaculante y florido, algunas de ellas. ¿Nos encontramos, tal vez, ante una clave simbólica para dar respuesta a aquella gran flor originaria y originante que resplandecía en su memoria como el primer dibujo?

En una anotación que escribe de forma impulsiva y espontánea en una hoja que contenía el croquis del marco de *La Virgen de la cueva* y diseños de los primeros alfileres, pero sin duda bastante posterior a la época de estos motivos, leemos el testimonio de un emocionante descubrimiento:

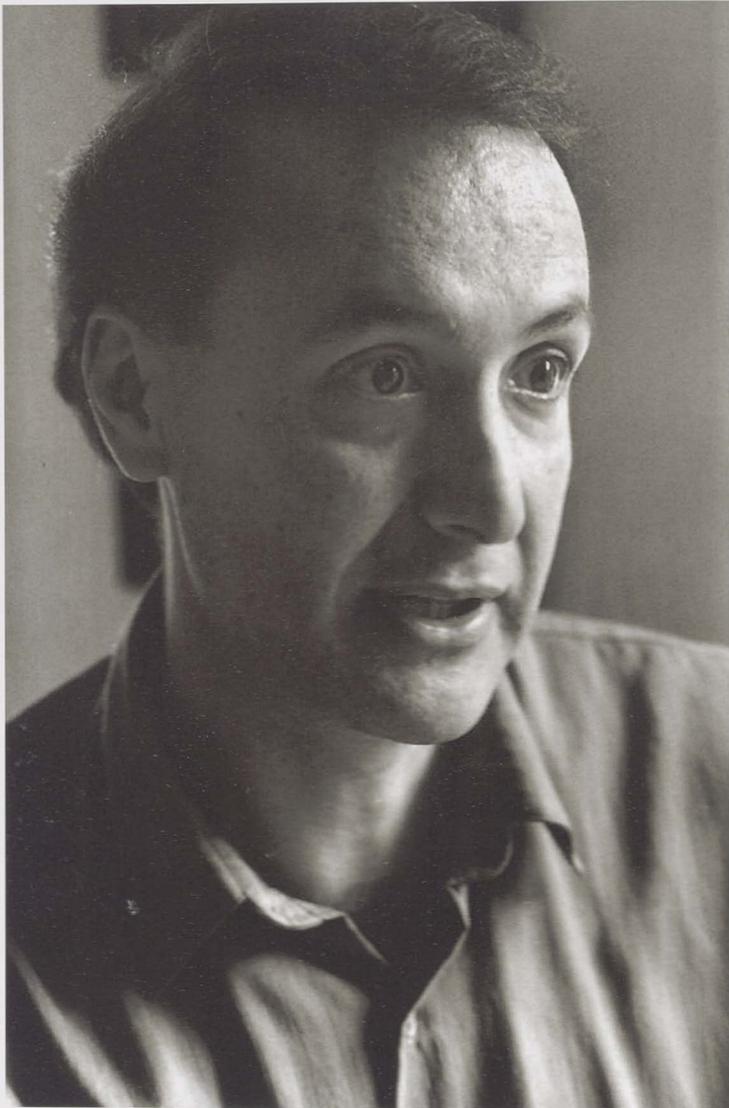
«Lo único que me interesa del arte es la aventura de la creación, el regodeo de la aventura por la aventura. Todo su significado posterior, rodá su identificación con mi mundo es supraconsciente (inconsciente). Esto que acabo de escribir lo he sentido (pensado) mientras elaboraba un cuadro desde el principio. Y al terminarlo he sentido que se ha quedado corto, que sólo es parte, que de esta creación por la creación ha surgido un universo que se apodera de mí y me transporta (arrastra). Realmente he sentido temor, miedo a esa fuerza, a no tener la fuerza suficiente para no dejarme 'llevar'. Creo que el enfrentamiento con esa fuerza es la forma más clara de crear...».

En el momento en que se produce esta experiencia, una experiencia intimidante que conmocionaba sus principios y su ánimo y que le llevaba a expresar, en base a su carácter contradictorio, la confrontación implícita en el acto creador, Cándido intuye su verdadero riesgo, su aventura. No ha quedado satisfecho con el resultado final del cuadro por «no tener la fuerza suficiente para no dejarme 'llevar'», lo que le mueve a creer que «el enfrentamiento con esa fuerza es la forma más clara de crear». La fuerza seductoramente engañosa del impulso creativo, contenida con recelo por la conciencia del artista, es una imagen clara de esa personalidad creadora.

Este regreso a Cándido Camacho, el conocimiento, el disfrute y la reflexión sobre su proyecto pictórico, está aún por comenzar y las claves que permitirán ahondar y comprender todos sus sentidos todavía por dilucidarse. Si hay un pintor canario de las postrimerías del siglo XX que represente la unidad y la visceralidad ética de la estética de su generación, la generación que irrumpía en la mayoría de edad con el final de la dictadura, ese fue sin duda Cándido Camacho, y a su territorio de libertad ganada en todos los frentes de la vida habremos de regresar siempre, no sólo para revivir el espíritu de una época auroral inolvidable o el proyecto pictórico entre crepuscular y epifánico que determina y justifica su trabajo, sino para reencontrarnos con el proceso creador de una personalidad intensa, incontentible, que nos dejó algunas de las obras más radicales y exquisitas del arte de Canarias al acabar el siglo XX.

⁵² También en ese momento la pintura que estaba realizando Gonzalo González destila el peso de su admiración por Bacon, quizá más evidente en su obra anterior, en un conjunto de enigmáticos *Jardines* que siguen estando entre sus obras más admirables.

Biografía



Cándido Camacho.

1951

El 3 de junio nace en Tazacorte, isla de La Palma, en el seno de una familia de agricultores. Sus padres, Cándido Camacho Gómez, natural de Tijarafe, y Epifanía Gómez Breña, de Tazacorte, residirán toda su vida en este pueblo, donde transcurrirán su infancia y juventud.

1960

Descubre su interés por el dibujo estimulado por un profesor de la Escuela Pública y una vecina aficionada a dibujar que lo orienta en tal sentido. Por esta época conoce al pintor José Martín. De este año son también las primeras pinturas que firma y fecha.

1964

Nace su hermana Fany. Empieza los estudios de bachillerato en Tazacorte.

1965

Expone por primera vez en una colectiva de pintores palmeros en Tazacorte.

1967

Participa en el Primer Certamen Juvenil de Arte, Casa de Brasil, Madrid.

1969

Concluye el bachillerato y preuniversitario.

1970

Viaja a Santa Cruz de Tenerife para estudiar Bellas Artes en la Escuela de Artes y Oficios, hospedándose en una pensión en la capital. Al finalizar este año conoce a Alfredo Abdell-Nur, a través del cual entrará en contacto con

un grupo de inquietos estudiantes, en su mayor parte grancanarios, que también empezaban su vida académica ese año, tales como Antonio Gómez del Toro y Antonio Zaya.

1971

Continúa sus estudios. Se traslada a vivir a La Laguna, a la pensión San Agustín, donde se hospedaban Antonio y Octavio Zaya. A través de Antonio Gómez conoce a Andrés Sánchez Robayna. Antes de acabar este año habrá iniciado la serie de *Los cuerpos*, su primer ciclo pictórico. La figura de la actriz alemana Marlene Dietrich va a convertirse primero en su idolo y luego en su *alter ego*, en la que proyectará buena parte de sus sombras existenciales.

1972

La serie de *Los cuerpos* se desarrolla y llegará a conocerla en visita privada el crítico Eduardo Westerdahl. Sánchez Robayna inicia en el verano las gestiones para la realización de una exposición de la obra de Camacho en Gran Canaria, exposición que no llegará a efectuarse. A comienzos del curso 72-73 deja la pensión y se instala en una casa terrera en las proximidades, que compartirá con los hermanos Zaya, Antonio Gómez y José Saavedra. Asimismo, empieza una nueva serie que titula *Marlene verde*.

Antes de acabar el año es detenido, junto al resto de sus compañeros, por la comisión de una serie de robos en casas y conventos de La Laguna. Permanecerá en prisión en Tenerife hasta fin de año, en que obtiene la libertad provisional y regresa a Tazacorte a la espera del juicio.

1973

En el mes de febrero inaugura en la cripta de la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria su primera exposición titulada «Serie de los cuerpos».

La revista *Fablas* publica un *dossier* sobre su trabajo, con textos de Sánchez Robayna y Gómez del Toro, que se completarán en la prensa con otros de Saavedra y Zaya.

Al acabar el año tendrá lugar el juicio por los robos en La Laguna, siendo condenado a dos años de prisión de los que sólo cumplirá un par de meses por efecto de una amnistía.

1974

Cumple la condena en el penal de Santa Cruz de La Palma, donde recupera, practica y perfecciona su técnica dibujística. Inmediatamente después será llamado a filas, desarrollando el servicio militar en Tenerife.

1975

Se licencia del ejército.

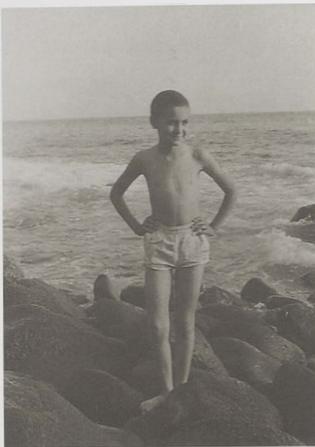
Empieza una nueva serie de obras que titula *Los cuerpos*. Se publican artículos sobre ella debidos a Sánchez Robayna y Antonio Zaya, quien lo visita en Tazacorte antes de finalizar el año.

Comienza la serie *La Palma*, una de sus series más controvertidas y experimentales, en la que utilizará distintos materiales y técnicas como pintura, dibujo, *collage* de materiales naturales, fuego, etc.

Empieza a desarrollar una nueva serie a partir de *Los cuerpos* que acabará por llamar *El mito de los cuerpos*.



En la playa de Tazacorte con su padre.



En la playa.



Navidades.



En la costa de Tazacorte con su padre y su hermana Fany.

1976

Comienza a introducir plantas, larvas e insectos disecados en los cuadros de la serie *La Palma*.

Entra en contacto con Gonzalo Díaz, de Sala Conca, con el que mantendrá una relación profesional durante los próximos siete años. Asiste con Gonzalo Díaz y Carlos E. Pinto a la inauguración del Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote.

Conoce a Santiago Castelo, poeta y periodista. En el mes de noviembre inaugura en Conca su segunda exposición individual que titulará «Historia de los cuerpos. Historia 1.ª», constituida por *Los Cuerpos* y la serie *La Palma*. Cán-

dido presenta en la inauguración una urna con cucarachas vivas que, simbólica y efectivamente, revitalizan a las que forman parte de sus cuadros. Octavio Zaya y Among Tea realizan el *happening Signus* en el contexto de la muestra. Las secciones culturales «La liebre marceña», de *El Día*, y «Subterráneo», de *La Provincia*, le dedican sendos números monográficos.

1977

Tras el éxito-escándalo de «Historia 1.ª», Camacho acomete la segunda parte de la «Historia de los cuerpos», que con el subtítulo «Historia 2.ª» expondrá también en Conca a finales de año. Esta muestra la constituirán tres nuevas series: *El mito de los cuerpos*, *Historia 2.ª* y *Tazacorte*. Las dos últimas estarán formadas mayoritariamente por dibujos, aunque en las pinturas llegará al paroxismo de la degradación. Participa en la colectiva «Arte Canario Guadalimar», en la galería Balos y la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria.

1978

Trabaja en la serie *El deseo*, retratos imaginarios en gran medida protagonizados por Marlene Dietrich, *alter ego* simbólico del pintor. En algunas de las obras deja los cristales rotos de los video marcos que usa sobre las pinturas. En *El deseo*, a la mitología personal repre-



Con Fany en Navidades.

sentada por Marlene, se suman versiones de la mitología universal: *Dánae*, *Leda* o *Prometeo* como ángel caído, representaciones explícitas del acto sexual. Su técnica es cada vez menos experimental y más pictórica.

Durante este año participa en varias colectivas.



Con un grupo folclórico. Cándido es el cuarto por la derecha de la primera fila.



En carnavales con un grupo de amigos.



En su casa de Tazacorte, hacia 1984.

1979

Expone *El deseo* en Conca.

Comienza una nueva serie que titulará *Religiosus*, en la que tratará diferentes motivos de la iconografía cristiana, como el Calvario, la Anunciación, San Sebastián, la *Mater Dolorosa*, etc. En estas obras habrán ido desapareciendo los elementos extrapictóricos.

Participa en la exposición «Tocador de arte» de



Con su sobrina Yolanda en su estudio de San Borondón.

la revista *Papeles Invertidos* y en la muestra de cajas surrealistas que se presentó durante la misma. También en «Tres artistas», en Sala Conca. Fallece Alfredo Abdel-Nur mientras se bañaba en la playa de Vecindario, Gran Canaria.

1980

Expone *Religiosus* en la galería Balos de Gran Canaria.

Este año realiza distintas pinturas de marcado carácter erótico, con un simbolismo fálico preeminente. Algunas llegarán a ser sólo grandes falos floridos eyaculando.

Participa en la exposición «Generación setenta» en Sala Conca. También en una colectiva por las Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen, en Santa Cruz de La Palma, y en «Nuevas tendencias del arte en Canarias», en Caracas, Venezuela.



En el cuartel. 1974.

1981

Exposición individual en Sala Conca con sus últimas pinturas y dibujos.

Participa en varias colectivas: «Arte actual en Canarias», Casa de Colón, Gran Canaria; «Homenaje al PERU», Centro Asuncionista, Tenerife; «IV Semana Cultural», Sala Conca, y «Doce pintores», Círculo XII de Enero, Tenerife.

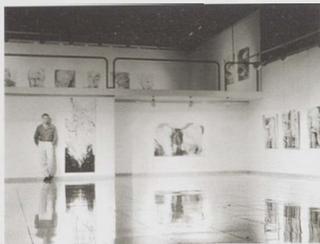
1982

Expone junto a Gonzalo González una serie de dibujos en Italia, en la galería del Naviglio de Milán.

Trabaja en dos nuevas series complementarias: la serie *Flores* y la serie *Blanca*. Abandona la mecánica exclusivamente pictórica y recupera los quemados, barnices y hasta los insectos u otros objetos como los preservativos en la *Blanca*, y los tratamientos más directos y agresivos, gestuales y coloristas en las *Flores*.



Junto a *Siempre vivas* en la exposición en la Sala de Arte y Cultura de Santa Cruz de La Palma. 1984.



En la exposición de *Figuras y Cabezas*, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1985.



En el cumpleaños de May, con Carlos E. Pinto y una amiga. 1977.



Con Amg Tea en carnavales a finales de los setenta.



La habitación de Cándido en su casa del barrio de Marina, en Tazacorte.

Participa en una colectiva en el Círculo de Bellas Artes y en «Joven arte canario», Los Lavaderos, Santa Cruz de Tenerife.

A finales de este año rompe sus relaciones profesionales con Sala Conca y le seguirán los que habían sido compañeros de equipo, Juan Gopar, Juan Hernández y Gonzalo González, entre los que ha crecido un vínculo amistoso y profesional que ahora se afirma.

1983

Con motivo de la exposición de las series *Blanca* y *Flores* junto a obra retrospectiva en CajaCanarias, se editará un catálogo con textos de Maud Westerdahl y Carlos E. Pinto, que efectúa la primera recensión monográfica del artista y su obra.

Empieza a trabajar junto a los citados pintores con Magda Lázaro, que al año siguiente se celebra en la Fundación Valdecilla de la Universidad Complutense, una de las primeras exposiciones de un grupo de artistas emergentes canarios en la capital. Junto a Camacho

concurren en dicha muestra González, Hernández y Gopar, con texto de presentación de Carlos E. Pinto.

Inicia una serie de desnudos masculinos y femeninos, de rostros sin rasgos y tratamiento gestual y expresionista.

Diseña y en parte realiza un primer conjunto de joyas.

Participa en «Canarias arte contemporáneo», Caja de Ahorros de Guipúzcoa.

1984

Participa en la exposición inaugural de la galería Magda Lázaro, donde más tarde expondrá de forma individual su serie *Figuras*.

Mariano Cáceres lo entrevista para la revista *Hartísimo*.

Su figuración ha abandonado el manierismo posterior a *Religiosus* y se vuelve cada vez más directa y expresionista, con el uso del barniz quemado y el óleo.

1985

Expone «Figuras y Cabezas» en el Círculo de



Dolorosa. Óleo sobre lienzo. 148 x 78 cm. 1981.

Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Participa en la colectiva «Versiones y diversiones de 14 artistas canarios» del Banco de Bilbao en Gran Canaria, y en «30 x 30 x el Círculo», del Círculo de Bellas Artes.

Deja de trabajar en exclusiva para Magda Lázaro. Camacho empezará a comercializar per-

sonalmente su obra a partir de entonces, colaborando con él en estos menesteres su amigo Vike (Ángel Victorino González).

1986

Expone «Figuras y Cabezas» en la galería Radach Novaro de Gran Canaria. El catálogo recoge el ensayo de Carmelo Vega *Cuerpos*. Participa en la inauguración del convento de San Francisco, en Santa Cruz de La Palma, y en la exposición «Canarias penúltima década».

1987

Muestra en CajaCanarias las series *La Piedad* y *Tripticos*, segunda incursión en la temática religiosa, desgarrados collage que tienen como base una estampa de la Virgen de las Angustias, patrona de Tazacorte; se edita un catálogo con textos de Carmelo Vega y Gopi Sadarangani.

Expone parte de estas series en la galería Attir, de Las Palmas de Gran Canaria.

Participa en varias colectivas: «Salvar Anaga», Colegio de Arquitectos de Tenerife; «Tacoronte 87», convento de San Agustín, Tacoronte; «Tea Canarias Tea», Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

1988

Empieza la primera serie abstracta. Participa en las colectivas «El desnudo, Artistas canarios del siglo XX», Museo Néstor, Gran Canaria; «Artistas canarios contemporáneos», Fundación Pedro García Cabrera; «El mar», Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

1989

Expone la primera serie abstracta de manera individual en las muestras inaugurales de dos nuevas galerías: Saro León, de Gran Canaria, y Estudio Artizar, de Tenerife.

Participa en «*Lage de la colle*», en Estudio Artizar; exposición inaugural de la galería La Chatita, La Palma.



Un rincón del cuarto de Cándido en la actualidad (2010).

Comienza la segunda serie abstracta.

1990

Desarrolla la segunda serie abstracta cuyo contenido, espacio pictórico, tensiones lineales y luz, lo convierten en el más despojado y espiritual de sus trabajos. Retoma el diseño de joyas.

1991

Expone la segunda serie abstracta en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

Se dedica de manera más exclusiva al diseño y

producción de joyas, que proyecta exponer de forma más o menos inmediata.

Lo entrevista Mariano Cáceres en las que serán sus últimas declaraciones.

1992

Realiza un viaje a Londres para visitar a un buen amigo en fase terminal de sida. Visita la exposición de Rembrandt, abierta en la capital británica. De vuelta, se queda unos días en Madrid, en los que viaja con unos amigos a Granada para ver la exposición de Al-Andalus. Regresando a Madrid el 24 de mayo, fallece en accidente de automóvil. El cuerpo será trasladado a Tazacorte donde recibirá sepultura. La exhibición de la segunda serie abstracta prevista en la galería de Saro León se cancela.

1993

La exposición «Obra última de Cándido Camacho», promovida por el Gobierno Autónomo, el Cabildo de La Palma y el Ayuntamiento de Tazacorte, y comisariada por Carlos E. Pinto, se inaugura en la Casa Massieu Van Dalle de esta Villa, editándose un catálogo. El Ayuntamiento de Tazacorte rinde un homenaje al artista y bautiza una plazoleta con su nombre.

1995

Se inauguran dos exposiciones que revitalizan la figura de Camacho: «Desde los 70. Artistas canarios», comisariada por Carlos Díaz-Bertrana para el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria; y «Cándido Camacho», exposición antológica comisariada por Carlos E. Pinto para el Gobierno de Canarias. La primera encenderá la polémica en torno a su obra por culpa de las cucarachas; la segunda lo restituye al espacio de honestidad creativa en el que su obra destaca por su independencia, capacidad de riesgo y coherencia ética de entre el arte realizado en Canarias durante el último cuarto del siglo XX.

Antología de textos

«Todavía no sabemos de lo que es capaz un cuerpo'. De este modo anunciaba Spinoza una rebelión esencial, una suerte de zambullida vertiginosa en un espacio del tacto y también en un espacio violentamente sensible. El cuerpo del amor, su ritmo incansable y sus infinitas proyecciones y posibilidades para conjurar los espacios reales, tal vez el mundo en que nuestra conciencia civil deja de percibir el cuerpo como un límite. Así, Witold Gombrowicz definirá su *Seducción* o su *Pornografía* como una novela metafísico-sensual, la que es una novela de los trasiegos corporales, una llamada febril al lenguaje del cuerpo y una burla moral de su cansancio en el tiempo. La *Seducción* invita así a una frenética puesta en práctica de lo que el mismo Gombrowicz llama nuestra poesía vergonzosa, una cierta comprometedora hermosura. La afirmación de Spinoza transcurre en varias direcciones: son tanto las posibilidades del cuerpo de emitir una vergonzosa violencia, un desafío a nuestros límites civiles, como las que se derivan de entender el cuerpo como el objeto del absoluto amor, la expresión más impersonal del deseo. Violencia y prostitución: acaso deje esto entrever el mayor riesgo y la mayor ensordecedora armonía.

«Cándido Camacho inicia la serie de *Los cuerpos* en diciembre de 1971; ciclo pictórico de un número 'indeterminado' de piezas, la serie es básicamente única e imprecisa, en el sentido de una mutua remisión de las formas apreciables o visibles. Se trata en realidad de fondos cuya disposición serial permite distintas analogías de dirección, fragmentos corporales o ámbitos de color. Ignorantes del tiem-

po, las imágenes visibles son también acaso víctimas de una reducción a líneas y trazos, metáfora del aceite que puede dibujar —y su visualización—. Si los cuerpos son presumiblemente metafóricos, si se rehacen en una analogía mágica, nos preguntamos por ese segundo múltiple término de comparación: fragmentos de pensamiento, instantes cantados, cuerpos en descenso.

»La imagen del cuerpo que desciende no es otra que la del cuerpo que efectúa un movimiento de convergencia momentánea con su otredad, sea ascendente o descendente, pues en el fondo el espacio carece de estos sentidos. Una dirección del cuerpo y una 'gravedad': un estado anterior de la expresión confirmado más tarde por un gesto plástico estilizado, la composición de un único cuadro en la ambigüedad.

»Esta vaga notación gestual en la pintura de Camacho tiene su precedente en la obra *El cántaro está en el suelo mamá no puedo con ella*, inmediata anterior cronológicamente, y de dimensiones monumentales destinada a servir por único vestido insuficiente a una obra más climática de figuras danzantes, a ser rebajada y 'activa', no por eso menos indeterminada. Ambas obras ofrecen un destino futuro basado en su esencial escenografía del cuerpo: un destino imaginativamente apegado (y de nuevo fragmentado) a los iconos. La representación monótona es reverso de 'otra' exuberancia, un lugar donde se suceden los significados y del cual la serie extrae una formal acepción. Presos de su identificación estética, los cuerpos se sujetan así a un cambio de sus fuerzas —la pérdida suce-

siva de los miembros, 'otro' estado físico, ya incorpóreo.

»Las razones de este cambio son oscuras. Las referencias de la imaginación se remontan a un engañoso origen. Con seguridad la serie comienza en cualquiera de los cuadros —en cualquiera de las superficies pintadas, en un lugar secreto de la metáfora en espiral: la línea que la dibuja se detiene en sí misma y comienza de nuevo su itinerario metafórico, dejando tras de sí un hilo conductor que permite asociar las imágenes sucesivas—. He supuesto que la *Gradiua* de Mason abría las paredes rojas para dejar escapar los insectos en la noche de los volcanes; su pie desnudo sobre mármol de mesa dejaba que las bajas flores hicieran de su cuerpo una rizosa materia infernal, carne rojo-sangre del interior amoroso. La suerte de los significados corre entre las paredes —las imágenes de la serie corporal imitan el recorrido de las figuras que se presume invariable; tras los cuerpos-paisaje está el 'otro' paisaje—. El gesto de la *Gradiua* adopta la imagen de lo transfigurado y se repite continuamente ante los paisajes del sueño, símbolos al cabo de un estado crítico de la imaginación: una estética que se resuelve ética en los interiores amorosos, entre el gesto confundido del pie y los insectos volcánicos. De esta manera, principio y fin son únicos bajo la síntesis corporal de la *Gradiua*. Múltiples en la serie, los miembros visibles están igualmente sumergidos, ahora en configuraciones abstractas de paralela simbología natural —bajo el mar una circularidad, bajo el mar una serie redonda.

»La serie de *Los cuerpos* es un esquema abierto; sus posibilidades se relacionan con

una teoría numérica (la elaboración indeterminada de piezas monotemáticas). Variaciones de una metafísica modularia. lo son también acaso de una metafísica pictórica: la paradoja esencial no es otra que la constituida por los temas: «una serie ligada a una zona erógena parece tener una forma simple. ser 'homogénea', dar lugar a una síntesis de 'sucesión' que puede 'contraerse' como tal y que de todas formas constituye una simple 'conexión'. Pero es evidente que el problema del empalme fálico de las zonas erógenas viene a complicar la forma serial. Es indudable que las series se prolongan unas a otras y convergen alrededor del falo como imagen en la zona genital. Esta zona genital tiene a su vez su propia serie, pero es inseparable de una forma compleja que subsume ahora 'series heterogéneas'; aquí, una condición de 'continuidad o de convergencia' sustituye a la homogeneidad; esta zona, además, da lugar a una síntesis de 'coexistencia y de coordinación' y constituye una 'conjunción' de las series subsumidas: (GD. *Lógica del Sentido*). La paradoja serial queda establecida entre la serie mayor y la menor, entre lo monotemático y la serie en multiplicidad de la zona erógena, justamente en la localización de las series convergentes o el tipo de relación de continuidad. El problema básico de la serialización se ve aquí doblemente complicado en virtud de la resitura erógena: una enumeración de la continuidad genital bajo la relación de la serie del paisaje —la propiamente representativa o metafórica; la serie menor es definida por un conjunto cuyo papel viene dado a través de las transformaciones corporales y en donde interviene simultáneamente el factor de las elisiones o ausencias, que acaban por modificar la serie mayor generando así la total correspondencia de la serialización y confirmando su esencial propiedad numérica en los sucesivos encadenamientos.

«Las correspondencias constituyen en sí mismas un mundo plenamente autónomo. En el proceso de interferencia, los paralelismos gráficos, las uniones todavía imprecisas: la 'serie' en el sentido de Deleuze son las breves misivas de *La Seducción*. Gombrowicz unió a ello el sentido de la vista. un procedimiento 'visible', no ya para un paralelismo sino para una 'intersección':

«A propósito del reciente tiroteo *W-K*. ¡Qué iras! *K*. le hubiera pegado.

»Y ahora el cuchillo.

«Pero a su vez *W*-(KH). O bien: (KH)-(SS).

«Son uniones todavía imprecisas, pero se denota una tendencia en dicho sentido.

»¡Silencio!

«He aquí un mero 'quimismo' pictórico. El encuentro de las series constituye la mayor referencia al espacio de la pintura. La Serie de Camacho lo reinventa».

Andrés Sánchez Robayna, «La serie de 'Los cuerpos' de Cándido Camacho», revista *Fablas*, núm. 38-39, enero-febrero de 1973, Gran Canaria.

«La densidad del cuerpo nos cuestiona, delata nuestro pensamiento; el interlocutor que rechaza el cuerpo hace un gesto contradictorio que testimonia en el sentido físico. 'corporal', su propia singularidad. Esta transgresión mutua de los límites (es el gesto el que se acuerda del actor): fascinación irreconocible, pues todo reconocimiento es, fatalmente, una negación: sólo lo desconocido nos identifica.

«Esta es la historia de su totalidad improbable; en ella no sucede ningún encuentro, todos los encuentros son absolutamente imaginarios, Gilles Deleuze dice en alguna parte: lo pornográfico es esta repetición, esta simetría, disolución que fundamenta una estructura virtualizada para la obscenidad y básicamente casta, potencia de duda objetiva. La voluntad temática serial de la pintura de Camacho nos remite a una complacencia formal parecida en todo a la que se refiere Deleuze; a una serie significativa de tipo numérico le corresponden otras series equivalentes en capacidad —alternativas éstas y en metamorfosis: dan la 'experiencia del cuerpo': reflexión bíblica, el ángel compañero de Tobías: ¿qué elección subyace bajo los hechos?: el cuerpo que se desdobra, que se transforma, su tormento, su degradación. fundamental la simultaneidad de estos cuadros con su propia elección como realidad.

«La monotonía del hecho formal: la dimensión precisamente monótona (gestual por lo tanto) de este planteamiento, la comprensión del cuerpo, su impersonalidad —el hecho del cuerpo goza de una impersonalidad mayor que el hecho de la cultura.

«Espacio recobrado en la máscara del bañista: el acróbata, el prestidigitador (penetrabilidad): los trapecistas, el 'reverso' de un movimiento de propagación que le permita pasar de un cuerpo a otro —'afectarlos' a todos simultáneamente—. En la exposición

hay un actor de teatro que se maquilla la cara de negro.

«El sujeto, el artista pensante, perdería su identidad a partir de un pensamiento coherente que lo excluiría a él mismo. La perspectiva civil de este arte (en general de todo arte) vendría dada por la gestualidad (que se perfila cercana a ciertos conceptos zen), hecho plenamente cultural, por oposición a civilización —el arte de la experiencia de cuando la civilización se deforma y surge la actividad violenta de la cultura.

«Los personajes que están en el aire entre dos puntos, son suprimidos (escena tres de *Exile of Main St.*) La claridad del mar —el reconocimiento es ese punto vertiginoso en que nos falta—. Este hecho de la gestualidad sería, en suma, el término que pondría en comunicación las series (la serie lector, la serie del poema invertido en el espejo). La operación (carácter del gesto) definitiva de la investigación (movimiento) interna, regula (es) toda relación posible.

«A todo lo que el hombre hace visible preguntaremos:

»¿Qué oculta, que quiere hacer quedar en sombras?

«Cándido Camacho.- Es preciso una sensibilidad física, un dulce ángel negro, la lingüística debe recuperar el cuerpo, fundamento de todo lenguaje.

«Cándido Camacho.- ¿Qué personaje se ha creído usted más, fuera de la escena?

«El actor.- En todos los que he muerto.

«Por extraño que ello sea, el dolor es tan infrecuente que debemos recurrir al arte a fin de que no nos falte: el cuerpo que desciende el cuerpo que sube, la fortaleza de los cuerpos.

«Todo pensamiento verdadero es una agresión y qué es un pornógrafo: un repetidor, un mirón —la pasividad de los campos extremos, en una escena en que la Berma permanece inmóvil, un instante con el brazo alzado a la altura del rostro, bañado por un artificio luminoso en luz vercosa.

«El parecido con las estatuillas arcaicas: la capacidad significativo-simbólica de esta experiencia, fundamenta en ciertos corpúsculos cósmicos —llevarían, en un progresivo amaramiento, a una sustitución sistemática de cada uno de estos símbolos (cuerpos) que abocaría en tangencialización absoluta de estos elementos respecto al universo.

«Cándido Camacho imita a Joan Crawford en *A Woman's Face*. El escenario está formado por un cuerpo dividido en tres partes llamadas 'derecha', 'centro' e 'izquierda'. Las ideas

son sucedáneos de los dolores... sucedáneos por otra parte sólo en el orden del tiempo, pues al parecer lo primero es la seducción (cuerpo a-ideológico). Existe lo trágico que se repite y lo cómico de la repetición, y más profundamente, la alegría de la repetición comprendida.

»Cándido —Joan Crawford— prosigue la representación».

Antonio Gómez, «Cándido Camacho o el actor que se maquilla la cara de verde», en revista *Fablas*, núm. 38-39, enero-febrero, de 1973, Gran Canaria.

«Un acercamiento a las estructuras internas de la pintura de Cándido Camacho denota un proceso en continua formación y deformación; así, en una amplia serie aparentemente monocrorde (expuesta la totalidad de sus muestras en la cripta de la Casa de Colón, desde el 9 del pasado febrero) se inscriben intra-historias, infra-series, desenvolviendo posibilidades paralelas de unas mismas formas, de origen gestual en la mayoría de los casos. La técnica desarrollada, de procedencia literario-musical, propone 'variaciones' incontables sobre un sistema plástico general, dentro del cual van surgiendo sutiles apartes, juegos exquisitos con la forma y el color. La 'maniera' de abstraer y reducir elementos se refina, se refuerza y evoca escenas pasadas, eslabones invisibles, pero de existencia comprobable en el mundo de las formas posibles como paso obligatorio en un proceso de perenne mutación, cadena de transición de colores, formas y maneras en un *corsi ricorsi* de mecánica compleja.

»La introducción de nuevos elementos pictóricos a lo largo de la serie llevada a cabo con un estilo transicional en el que elementos pasados adquieren un nuevo cariz a la luz de la innovación temática, se ejerce en un proceso característico donde la abstracción progresiva y la mutación sutil de unas formas va adquiriendo cada vez más fuerza, proporcionando con ello una nueva posibilidad de lectura de las subseries anteriores, al mismo tiempo que apunta sus dardos hacia otras direcciones acaso no predecibles.

»De esta manera, lo que primero pudo ser juego intrascendente, pero imbricado en un compromiso existencial de vicencias duras, agresivas, incommunicables incluso, se va tornando un ejercicio lúdico donde un cosmos metafísico de erotismo, tinieblas y la luna pa-

recen bailar con posturas estáticas al son de una lejana música de cámara».

José Saavedra, «Cándido Camacho: una pintura seriada», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de marzo de 1973.

«Signos es la culminación de un proceso con otras tres obras anteriores. De ellas, como de esta, no hay nada que decir: el lenguaje verbal ha sido suprimido y troceada la imagen, congelada. No se trata en modo alguno de representación, todo esto debió acabar cronológicamente con *Las Meninas* de Velázquez. Por otro lado, no es un acto conceptual o dirigido a algo determinado, es acontecimiento puro, un deseo por desvelar su naturaleza y la esencia de sus fluctuaciones. Algo sucede, y no sé cómo, he reconocido unas huellas».

Octavio Zaya, *Signos*, documento manuscrito, octubre 1976, Archivo Sala Conca.

«El sujeto ha muerto. Estamos siendo testigos de la eclosión del cuerpo y su acontecer mundano. No hubo ninguna victoria, ningún asesinato alado. Y nadie llora ante la estatua. Sólo con la enfermedad y posterior muerte del carcelero (persona, inteligencia, pensamiento, máscaras impuestas por un comportamiento dramático o normas de identidad) refulece la limpidez de la celda, y el jardín bifurcado del deseo.

»¿Es este el punto de vista adecuado para materializar la plasticidad ritual de los cuerpos de Cándido Camacho, de sus historias postradas y sus distintos idiomas? Ya que la explicitación y lectura surgen de la misma vivencia visual implicada en la exégesis momentánea de una plástica en constante cambio, dimensiones etéreas por demasiado superficiales, en el sentido en que lo más profundo es la piel, nos susurran esa convicción, dictada al fin, según la cual su reiterada escenificación pictórica del cuerpo, al principio en formación sideral en distintas fases lunares, amputado, decapitado y al fin crecido, inicia su progresiva elucidación a medida que su desvelo desenmascarado tiene lugar. Son visiones de un más allá corporal que se ubican cuando LA FORMA (el hacedor) mercurial consagrada a Siva, se independiza de la intención y el resto de la gestualidad, desarrollando a su antojo, en libertad, la gama de ficciones parnasianas que más acá le están prohibidas.

»Vestidos, estereotipados, en manos del cósmico. El estudio y la teorización, las órdenes de un mecanismo mental, que, en parte, le es ajeno, enfermando y curado milagrosamente por entes extraños, se ha edificado en LA FORMA (el hacedor) en la que de una manera cada vez más honda se sumerge el cuerpo cerrando así su ciclo.

»Quizás la sacralización, en un intento de volver a lo clásico, a lo que tiene de mitología, y de religiosidad carnal, devuelva el cuerpo a la libertad y sitúe en el poder la imaginación de la multiplicidad de aspectos a celebrar en el juego como altar.

»En este sentido de *turris eburnea*, torre marfileña de fuegos imprevistos, Cándido Camacho tiene una cadena de conexiones marginales que se eslabonan hacia un intencional abandono de indecisiones preclaras. El primer eslabón pudo nacer en una taberna, en un mundo diferente, en una circunstancia paralela o de una idea monstruosamente invertida. El último, en su propia lengua.

»Es igual: pintor de templos oscuros, de amores estériles, en los que la fantasía se extravía por submundos sacrílegos en una cadencia rococó y un manierismo vital, pronto advierte la columna de su credo pictórico personal.

»Sin embargo, un canon puede nacer y morir, la importancia no estriba en lo tanto en su nacimiento-muerte, sino en sí mismo. De ahí que la búsqueda de precedentes, la inmersión en averiguaciones de sus intrincados caminos pretéritos sea de todo punto inviable, ociosa. Simplemente, la connotación de una religión a la que ha elevado el cuerpo en su goce, un único ídolo y un templo donde guardar su alvosa y futura acromegalia.

»El proceso según es posible colegir de ciertos paralelismos textuales, de las líneas que preceden, apunta ya a un desarrollo direccional. Veamos: han surgido cuerpos, ángeles, astros, actrices, formando un pasillo que precisa, urge de un recodo: la lengua presta a consagrar la fantasmagoría fálica, brinda el nacimiento de una primavera corporal, cita inexorable de un renacer obligado.

»Ahora bien, un acercamiento a las estructuras internas de la pintura de Cándido Camacho denota un proceso en continua formación y deformación; así, en una amplia serie aparentemente monocrorde se inscriben intra-historias, infraseres, desenvolviendo posibilidades paralelas de la única forma, insinuada o explícita. La técnica desarrollada, de origen literario-musical, propone variaciones incontra-

bles sobre un sistema plástico general, dentro del cual van surgiendo sutiles apertes, juegos exquisitos con LA FORMA. La manera de construir sus elementos se refina hasta el travestismo, se retuerce y evoca, en ocasiones, escenas pasadas, eslabones invisibles pero de existencia comprobable en el mundo de las formas posibles como paso obligatorio en un proceso de perenne mutación, cadena de transición de obsesiones, formas y maneras en un *corsi corsi* de mecánica compleja.

»La introducción de nuevos elementos pictóricos a lo largo de las series llevadas a cabo con un estilo transicional en el que elementos pasados adquieren un nuevo cariz a la luz de la innovación temática, se ejerce en un proceso característico donde la neofiguración progresiva y la mutación sutil de unas formas va adquiriendo cada vez más fuerza, proporcionando con ello una nueva posibilidad de lectura de las subseries anteriores al mismo tiempo que apunta sus dardos hacia otras direcciones acaso no predecibles.

»De esta manera, lo que primero pudo ser juego intrascendente, pero implicado en un compromiso existencial de vicencias duras, agresivas, incommunicables incluso, se va tornando un ejercicio lúdico donde un cosmos metafísico de erotismo, claridades y matices desvelados, parece bailar con posturas estáticas al son de una lejana música de cámara.

»Ciertas razones de obvia virtualidad cosificada en actitudes pasadas plantearon una ecuación que tiene como base la similitud Marlene Dietrich-Cándido Camacho. Es el mito del *sex-symbol* sublimado a nivel de estilización y sutiles plasmaciones cinematográficas lo que sostiene algunos acercamientos que se pudieran efectuar a esta pintura, a su concreto futuro. Es Marlene, incluso antes de ser tratada como un objeto edulcorado del *boudoir* hollywoodense: en ese canto de ángel azul, mabemario y barrio bajo, que pinta angelitos negros⁵ en las bocanecias de ciertos burgueses depravados; la cabaretera de voz ronca y postura de burdel hace su aparición en un juego de luz, en una mano que se alarga, delgada e infinita, hacia un público que, quizás, no comprende lo único que ese gesto significa.

»Juglares y payasos están detrás. Alzan el telón, colocan un foco, desnudan y visten el cuerpo. Se los ignora. Pero en este mundo de canción, cuerpos, tiempos y pintura que son un lento llamar en el vacío, es preciso, es imprescindible tenerlos en cuenta.

A medida que avanzamos en la historia, el cuerpo se recompone libre de las ataduras re-

presivas. Su aparición ha sido ascendente, la figura al principio anochecía en un paisaje irreal, medio vegetal, medio humano, en el espacio ciego del cosmos, reconquista los reflejos plateados de una luna en creciente. Con posterioridad amanece su rostro ennoblecido por un letargo extrahumano. Es Marlene, es Camacho, y aunque sus intenciones ya están manifiestas, todavía el espectador ha de esperar a la serie de *Los cuerpos* donde se cifre en definitiva su intermedio. Los lienzos, en arrebatado premonitorio, exceden los marcos, los ocultan hasta destrozarlos, en un anuncio libertario. Inmediatamente después contemplamos las cucas disecadas sobre el lienzo, como ardid lingüístico para hacer ya explícito su erotismo, en un travestismo semejante al que en literatura utilizará Raymond Roussel, de apariciones ocultas y enmascaramientos desnudos en un juego indeclinable de homónimos.

»Hasta hoy, y una vez retomado el mito marleniano, cabe señalar dos nuevas características que han suplantado o desplazado las anteriores máscaras técnicas: a medida que la figura se metamorfosea de crisálida e inicia el vuelo, a medida que ha salido de su noche trágica, desprendiendo su manto para que el capullo se abra en rosa, los cristales del enmascarado en una eclosión violenta, en un parto terrible, se han roto. Un nuevo drama se esclarece, ya lo anuncian los claros clarines. Un drama entre la obra y el espectador. Transparente, cristalino, con sus puntas afiladas y cortantes aristas, peligroso e hiriente en suma. Tantas dificultades técnicas no sólo han enriquecido su obra toda, sino la ha dotado de un lenguaje simbólico personal e inusitado, difícil, pero resuelto a la postre sin falsas elucubraciones, cómodos desplazamientos o resultados fáciles.

»Esta es provisionalmente la historia, estos son los sueños realizados, sus personajes y yacimientos de donde se nutre la pintura de uno de nuestros más sobresalientes pintores actuales⁶.

Zaya, *Cándido Camacho: una historia que yace a los pies de sus sueños*, octubre de 1978.

«Tanto Cándido como su obra resultan evasivos frente a la pregunta, escondidos detrás de cortinas pálidas y evanescentes, que revelan lo menos posible, pero que plantean numerosas interrogaciones.

-Dice Camacho que su tiempo se desarrolla a mitad entre pintar y vivir; que lee poco; que no va al cine; que le da igual oír —o escuchar— con el mismo placer, a Marlene, Machín o Bach. Parece que no pertenece a nada ni a nadie. Investigar este mundo, pues, necesita una mirada analítica, poética y, para no perder los pedales, racionalista y coordinadora, también. No queda más remedio, entonces, que indagar entre facetas y buscar claves entre datos complejos, escurridizos y a menudo incoherentes. Recurrir a referencias, comparaciones, ecos, equivalencias, aproximaciones, correspondencias para tratar de lograr una suma, un balance, un saldo de cuenta, siempre aproximativos o erróneos, pero que quizás dejen lugar a algunas vagas verdades.

«El carácter común a estas facetas es evidentemente la afirmación y la fascinación de la decadencia dorada, de la belleza de la descomposición, de lo morboso o venenoso, de lo crepuscular o lunar en contra del alba o del sol, de lo pecaminoso frente a la virtud, de lo diabólico o sacrilego contra lo sagrado, del mito desmitificado. (Marlene, por ejemplo. Dice Camacho: soy cómplice del mito). Así que andamos entre referencias.

»REFERENCIAS ARTÍSTICAS

»Amor al cuerpo humano, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, el Klimt del 'beso', el modernismo sensual del canario Néstor, el Renacimiento, Florencia, hasta los desnudos del Greco. Odio, también, al cuerpo: Dalí excremental y de formas blandas, la descomposición de la carne, la belleza deshecha, hasta, quizás, Egon Schiele y la masturbación letal.

»REFERENCIAS LITERARIAS

»Otra vez los grandes decadentes. *La Carroña* de Baudelaire: 'el cielo contemplaba tan espléndida osamenta / que maduraba y expandía como una flor / pero tan fuerte era el hedor que creíste / desmayarte sobre la tierra y caer'.

»*Las Diabólicas*, de Barbey D'Aureville, Wilde, claro, y la gran voluptuosidad vomitiva del *Jardín de los suplicios*, de Octave Mirbeau, con fetichismo esteticista y misas negras de alta costura.

»REFERENCIAS SURREALISTAS

»Y la sexualidad surrealista. Surrealismo vegetal: plantas mórbidas, lianas, hongos, orquídeas, polen, semillas, etc. Surrealismo corporal de damas salidas del *Vogue*, pero tuertas y

mitiladas, dominantes y también violadas. Marlene endiosada, pero con el pecho abierto; la niña rosada con sangre en el vientre y una mirada entre ingenua y satisfecha; san Sebastián perforado por las flechas. Y el zoo surrealista de bichos: insectos, alimañas, El Bosco.

»REFERENCIAS RELIGIOSAS

»'El calvario lo encaro por el lado erótico e irónico', dice Cándido Camacho.

»REFERENCIAS DE LO FRÍVULO Y *KITSCH*

»Angelitos mirones, espectadores indiferentes o cómplices sin función clara. Cortinas, encajes, telarañas o grafismos de fino bordado y transparencias ambientales.

»REFERENCIAS A MATERIALES UTILIZADOS

»Pintura, insectos muertos, preservativos, marcos rotos, cera de cuernos, semen, elástico, gomas, elementos opalescentes, pegajosos, hinchables, inflables, dilatables, plegables: transformar lo asqueroso en placer estético o metal, a través de elegantes, difíciles interpretaciones del complicado proceso de traducir desde un idioma a otro. Este refinado juego-equilibrio entre el ensueño y la realidad, entre lo posible y lo imposible, lo fácil y lo difícil, nos lleva a sus últimas consecuencias, es decir, al dandismo y al humor negro.

»Dice André Breton: 'El humor de Baudelaire, es parte integrante de su concepción del dandismo'. Humor negro brutal: los comentarios de los invitados al banquete de Pere Ubu (Alfred Jarry): 'Todo era muy bueno, señor, salvo la mierdra'. Contesta Ubu: '¡Eh! Tampoco estaba mal la mierdra'.

»Terminemos con Baudelaire, otra vez, diciendo al fotógrafo Nadar, a rajatabla: '¡No estarías conforme conmigo en que los sesos de los niños pequeños deben tener un sabor parecido al de las avellanas?'.

Maud Westerdahl, «Cándido Camacho», en *Cándido Camacho*, Ed. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

«Hay un carácter en toda la obra de Cándido Camacho que en cierto modo la define. Nace con su pintura y la recorre. Se trata más de una formulación filosófica y vital que de una efusión temática. El cuerpo no es otra cosa que el lugar donde se postula la percepción de un mundo enraizado profundamente en el deseo, deseo que se cumple en las rela-

ciones de ese cuerpo con lo que le rodea, con lo que lo atraviesa o de él se aleja. El cuerpo es un lugar de irradiación, un núcleo potencial a partir del cual el universo nace en sucesivas ondas, en repetidos climas eyaculatorios. El movimiento en la obra de Camacho es recogido en sus primeros cuadros como un tránsito del cuerpo por el lienzo, un tránsito vertical (ascendente/descendente) u horizontal. Este ir y venir del cuerpo va trascendiendo su propia naturaleza física hasta gestualizarse. Pero el gesto, con ser la plasmación más veraz del movimiento, en la pintura de Camacho actúa sólo como postura, postura contenida de otras acciones más sensibles que físicas. El gesto es pornográfico porque invita, desde su quietud, a una acción mental, a una ilusión sensual de cuanto lo provoca. En la serie *La Palma* la destrucción conmina al vicio, al vicio desnaturalizado que es el cuerpo desnudo perfilándose sobre la descomposición del mundo en torno. En *La Palma* el movimiento de la destrucción es trascendente pues es la vida quien corrompe a la muerte. Como nacido de esa corrupción el cuerpo surge para instaurar su gloria, una gloria entre erótica y mística donde el cuerpo, rodeado de niños, se muestra en su ambiciosa perfección formal: el hombre como medida del Universo. En los cuadros siguientes ese hombre alcanza la divinidad, pero es el ser divino una sublimación del ser sexual: su martirio y su muerte (escenas) son otros climas eyaculatorios que transforman a los cuerpos en símbolos mórbidos: animales ambiguos; su daño en daño sádico; sus personajes en ignoradas potencias sexuales; sus encuentros en relaciones promiscuas e incitantes. Los animales de Camacho hasta el momento en que, desapareciendo, dejan preñado al cuerpo de una movilidad interior que lo deshace en cada uno de sus músculos. El ser materializa la digestión de su deseo. Es el momento de su expansión visceral, de su nueva y paulatina descomposición, de su nueva access. Este es el momento actual de su pintura.

»Camacho ha evitado siempre la evocación directa de las partes sexuales. Sus penes son deformaciones metafóricas, ora desvanecidos, ora florales, ora proyectos luminosos. La naturaleza del órgano viril, su misterio, justifica esta desviación intencionada que surte el efecto de una mirada oblicua a su dimensión cornucopial. En el pene está el centro mágico de la vida; el alma y el deseo allí se juntan. Este allí no puede ser nombrado. Existe como centro radial del movimiento, para que el movi-

miento sea. El cuerpo, como los círculos concéntricos de una imantación, se separa: ser del que es verbal (cuca mística, pues, como se ilustra metafóricamente en ciertos cuadros).

»En la última obra de Camacho algunos cuerpos giran, ofrecen sus espaldas al proyecto divino. El cuerpo que se ofrenda es un cuerpo histórico, sin pasión, y por lo tanto perfecto. La perfección donde la cuca mística anidará. En su éxtasis, el éxtasis del fin. Esa incestuosa relación entre la divinidad y su creación, es decir su semejanza, dará a luz a un absceso que corromperá al mundo. El acto sexual no por lo repetido ha dejado de ser paródica búsqueda del acabamiento, de la disolución del ser en mil crispantes agujas que lo atraviesan fragmentándolo en infinitas partículas que se diseminan en la gloria del fin. El ciclo recozencia.

»Cándido Camacho no es otra cosa que el emisario de este tránsito justo que es la vida, la vida como deseo, la vida como iniciación, la vida como destrucción de la vida para un renacimiento perfectible en el que todo cuerpo sea *El Cuerpo*».

Carlos E. Pinto, «Erótica», en *Cándido Camacho*, Ed. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

«La constante revisión de los postulados temáticos, desde un sincero reencuentro en la intimidad de su pintura, y el anhelo indagatorio en nuevas fórmulas de expresión que enriquezcan esas propuestas, parecen ser los dos factores que fijan y explican las últimas producciones del pintor Cándido Camacho.

»Esta referencialidad a la propia obra unida al continuado deseo de búsquedas formales se traduce en la práctica en una singular fusión de ensimismamiento y ruptura. De esta forma, C. Camacho se nos antoja como uno de esos creadores que, con un sentido terriblemente riguroso, repiten una y otra vez, en su misma esencia, aunque en distinta forma, la imagen de una misma idea. En este aspecto la suya es una pintura calidoscópica que proyecta al espectador, bajo apariencias diversas, un único concepto, una única enseñanza.

»Esta acritud, lejos de resultar una solución monótona se convierte, sin embargo, en una sólida reflexión en torno a la continuidad de su discurso.

»La obra más reciente del pintor (una larga serie de 'figuras' en el paisaje) nos confirma lo dicho hasta aquí. El inicio de este tra-

bajo —una desconcertante visión del tema de la Piedad convertido en un alegato cruel sobre la relación madre/hijo o, por extensión, mujer/hombre— no⁸ remite directamente a algunas facetas anteriores de su producción, en la que el argumento de 'lo religioso' aparecía como el motivo central de la obra.

»Pero, más aún, esta disertación sobre la (im)Piedad incide, tangencialmente, en otro tipo de referencias conectadas con la propia experiencia vital del pintor, referencias éstas que aunque menos evidentes no dejan de ser más profundas.

»Algunos críticos han dejado ya de manifestar la fuerza del entorno y la historia de La Palma en la obra de C. Camacho. Se ha creído ver, y no sin razón, en la sutil riqueza de las maneras pictóricas de Camacho, un reflejo de esa mezcla de fina sensibilidad y de energía desatada que caracteriza a esa extraña isla verde.

»En este sentido, el detallismo decorativo de su dibujo, que salpicaba buena parte de su obra, sea probablemente una herencia inconsciente de la rica y abundante pintura flamenca existente en aquella isla, producto de un rico y abundante intercambio con el norte de Europa en siglos pasados. De hecho, la Piedad a la que alude Camacho en estas pinturas no forma parte del mundo de la imaginación del pintor, sino que tiene nombre y dirección: está basada en una talla flamenca del XVI que se conserva en un sanatorio de la Isla.

»Pero evitemos confusiones a aquellos pocos que aún desconozcan la pintura de C. Camacho. C. Camacho no es pintor ni de santos ni de bíblicas escenas moralizantes; incluso sospecho que el temor a Dios y al cielo no sea precisamente su principal preocupación. Antes bien, si algún epíteto pudiese definir estas pinturas estaría relacionado, sin duda, con conceptos tales como malditismo, profanación o sacrilegio.

»Por sorprendente que pueda parecer, esta enigmática serie desemboca en unas obras que remiten claramente a una iconografía clásica del paraíso. Una vez más, la base de este trabajo, resultado de un afán de evolución, se halla, sin embargo, en uno de sus primeros cuadros, de clave surreal, conectada con la mitología de Eva y el Árbol del Bien y del Mal, en la que se desarrolla la típica representación del paisaje con figura.

»Esta obra última de C. Camacho, como las recientes propuestas en torno al discurso del paraíso, reactualiza un sentimiento antiguo. El deseo y la búsqueda del paraíso que

está ya en las culturas clásicas occidentales y orientales, alcanza especial dimensión tras los efectos de la Revolución Industrial, en los que se manifiestan —utilizando las palabras de Marcia Tucker al presentar la exposición 'Paradise Lost/Paradise Regained'— los 'síntomas del desencanto de nuestra cultura'.

»El siglo XIX observa resignado lo que Micheli ha denominado la 'fuga de la civilización': poetas, literatos, pintores, artistas en general y diletantes burgueses inician, con las ansias del rebelde, su peregrinaje al Paraíso; la idea de Gauguin (*sic*) de abandonarlo todo y 'vivir como un salvaje' ejemplifica a la perfección esta actitud. El viaje a lo exótico o a la exploración de los 'paraísos artificiales' son tan sólo dos modalidades de búsqueda de la felicidad que aún hoy conservan su vigencia.

»La reflexión de C. Camacho sobre el tema del paraíso es, desde un aspecto puramente formal, una consecuencia lógica de su trabajo anterior más inmediato titulado genéricamente 'Cuerpos'; si este último constituía una exaltación del paisaje humano (el cuerpo como paisaje y como espacio para la pulsión pictórica), esta obra última expresa la armónica relación de anónimos cuerpos humanos en el espacio.

»El anonimato de estos cuerpos está a su vez en consonancia con la irreferencialidad de los paisajes convertidos en meros trazos indefinidos que el espectador reconstruye a su antojo. Este hecho demuestra las pretensiones cada vez más abstractizantes de la pintura de Camacho, que convierten a sus cuadros en un campo impreso de color y líneas en el que es posible descubrir, desde la ambigüedad de las imágenes distintos sustratos de lectura que van del erotismo a la pura sensualidad de la representación.

»Aun así, esta abstracción del motivo no deja de remitir, como hemos apuntado, a la simbología de la arcadía y del ancestral mito de la Edad de Oro. Lo edénico, en estas pinturas de C. Camacho, se interpreta como el espacio para la armonía y como manifestación de la pureza a la manera del *Lujo, calma y voluptuosidad* de Matisse. 'Todo es allá', había dicho Baudelaire en su *Invitación al viaje*, 'lujo y calma, orden, deleite y belleza'. En este sentido, el paraíso de C. Camacho no se concibe como un escenario para el drama (*Visiones americanas de la nueva década*), sino como un ámbito para la 'alegría de vivir'.

»Las coordenadas de ese paraíso aluden románticamente a una relación no caótica entre el Hombre y la Naturaleza, a un espacio don-

de el hombre encuentra, entre el placer y las emociones, su auténtica plenitud.

Carmelo Vega, *La pintura de Cándido Camacho: de un lugar en la arcadía*, en catálogo CajaCanarias, 1987, Santa Cruz de Tenerife.

»No es fácil concretar hechos o acontecimientos que hayan afectado a mi obra de manera insalvable. Preferiría hablar de periodos de tiempo en los que teniendo relación con determinadas personas, de esa relación y reconocimiento surgen proyectos y un enriquecimiento mutuo muy importante.

»El primer periodo de tiempo interesante, que coincide con el principio de mi trabajo pictórico, se inicia con la amistad del poeta Andrés Sánchez Robayna y el también poeta Antonio Gómez del Toro. Ambos fueron las primeras personas que se interesaron por mi obra y me animaron a realizar mi primera exposición. Casi al mismo tiempo conocí a los hermanos Antonio y Octavio Zaya y a José Saavedra. Este grupo de personas me apoyó y ayudó a formar el arranque, tanto teórico como material, de mi trabajo.

»El segundo periodo característico, y pienso que este ya es común a buena parte de los pintores de mi generación, fue el contacto con la galería Conca. Durante esta época conocí a Carlos E. Pinto. La galería Conca pasaba una grave crisis cuando establero mi relación con ella, y reanudó su andadura en 1976 con mi segunda exposición individual (la primera había sido en la cripta de la Casa de Colón, en 1973). Durante los diez años que duró mi relación con esa galería surgieron proyectos interesantes, pero la incapacidad de su director dio al traste con ellos. Lo verdaderamente importante de este periodo fue conocer a pintores como Gonzalo González, Juan Hernández y Juan Gospar, pintores que también trabajaron con ella.

»Por supuesto, otros hechos de mi vida han afectado a mi obra y viceversa, pero sospecho que no sólo es mérito de los acontecimientos especiales, sino también de los más normales y cotidianos.

»En un orden de cosas paralelo también podría decir que ciertas obras afectaron a la mía, aunque más que obras concretas yo hablaría de artistas, cuyos descubrimientos y trayectorias son impresionables: Van Gogh, Rousseau, Gauguin [*sic*], Joseph Beuys, Anselm Kiefer... Y en un ámbito más próximo, Né-

tor de la Torre, Óscar Domínguez, Millares, Pedro González... Aunque soy de los que cree que este tipo de listas se presta al equívoco, de tal forma que son tan importantes los nombres que aparecen como los que se ignoran. Es un punto de referencia y un sentido común, tan común como el dicho de que el gusto está en la variedad.

«Cuando me pongo ante un lienzo, papel o madera, ante un espacio 'vacío', tengo siempre la misma sensación de que es la primera vez. La experiencia sólo sirve para dar inseguridad, al hacernos más conscientes de los riesgos. Pero no tengo ya la menor duda de que este 'juego' es uno de los principales atractivos para hacer que siga trabajando sin que el aburrimiento haga su aparición.

«Al realizar mi obra nunca pienso en obras anteriores. Las exigencias de lo que está delante son tan fuertes que no puedo concentrarme en otra cosa. Y cuando una obra ha concluido, sólo siento el deseo de empezar otra.

«Sin embargo, la memoria de la obra vuelve cuando uno toma la otra posición, interpreta el otro papel, el papel del que mira, tan necesario para que surja el fundamento de la creación. Entonces puedes hacer balance y al hacerlo acuden obras o series en las que se detiene tu interés y que te sorprenden porque el paso del tiempo las ha ido enriqueciendo. Podría enumerarlas: La 'Serie de los cuerpos', la 'Serie La Palma', 'Religiosus', la 'Serie Siemprevivas', la 'Serie Blanca', los 'Trípticos'..., pero me resulta muy difícil elegir obras de ellas, y más de forma escrita, sin traicionar su carácter fragmentario. Los 'Trípticos' fue mi penúltima obra, pequeños tocadores ante los que el artista al maquillarse intentaba poner su mundo en orden. La obra que sigue a aquella abandona el sentido serial y se hace más compleja e independiente: la pintura descubre su carácter abstracto, supongo que su esencia.

«Ciertamente, la crítica se define ante mi pintura (nunca ante mis obras) desde una posición yo diría que moral. No toda la crítica, sino alguna. Se dice, y quien lo dice no tiene inconveniente en repetirlo cada cierto tiempo, que mi estética es homoerótica y que esta fijación marca mi pintura y la limita, al parecer, a emitir un mensaje reiterativo y patético.

«Pienso, sobre todo, que toda persona que tiene una actividad más o menos pública, o que simplemente necesita de los demás para lograr su función, por fuerza implica un sentido moral o mejor una definición ética. Pero eso no es lo mismo que el componente obse-

sivo con el que trabaja un crítico-historiador que está empeñado en colgarme el sambenito de la estética (y ética) homoerótica. No me preocupa demasiado, pero intentando comprender por qué sucede esto he creído encontrar una razón coherente.

«Mi obra siempre se ha desarrollado en la ambigüedad de contenidos y formas; siempre ha querido ser como un espejo donde el espectador se refleje y dialogue consigo mismo. El espejo nos devuelve con cruda sinceridad lo que somos, lo que queremos ver y lo que vemos. De tal forma que es cliché dentro del cual se pretende encasillar mi obra tal vez sea sólo una cualidad del espectador en cuestión, y no de la obra.

«Sin duda que el erotismo forma parte de mi universo pictórico. Pero hay otros aspectos tanto o más evidentes que el erótico: el religioso, el paso del tiempo y como consecuencia la muerte, la belleza de lo putrefacto, la ironía... Hablo de la muerte como liberación, para un renacimiento más puro y primitivo. No la muerte como final horrendo hacia el que estamos abocados, como alguien ha querido entrever. Es una muerte para vivir más intensamente, para mirarla cara a cara y decirle: no eres horrible, sino hermosa y tan necesaria como comer y dormir. Son sólo algunos pocos los que te han maquillado para su provecho y te han dado mala fama. Son los de siempre, los malos agoreros, los que utilizan a los demás para sus intereses y crean las religiones que explotan el espíritu del hombre...

«Sí, creo que soy el pintor de un nuevo misticismo que canta a la vida, que quiere aprender a vivir y que lucha por librarse de los falsos profetas y sacerdotes, que quieren imponer una vida y muerte al uso.

«Pero estaba hablando de mi obra y de lo que la define. Hay un aspecto, por ejemplo, que muy pocos de los que hablan de ella rien en cuenta: es la predilección por el aspecto matérico, táctil, de ella. Es una constante que aparece desde las primeras series. La experimentación con materiales como plásticos, barnices, colas, telas, maderas, etc., es una característica esencial. Incluso en una serie a priori relativamente más plana, como los 'Trípticos', existe una preocupación por conseguir una sensación de relieves, profundidades, huecos..., que remiten a sensaciones matéricas. Y todo ello marcado por un humor irónico que tampoco es apreciado por muchos.

«Llega un momento en tu dedicación a la pintura, que te planteas cuestiones más o menos distantes de lo que pueda ser la creación.

Una de estas cuestiones es la diferencia entre el carácter profesional y amateur de la actividad. Valorando los pro y los contra, llego a la conclusión de que la única manera de realizar algo interesante y a la vez necesario para mí mismo, sin otras obstrucciones laborales, es la dedicación necesaria para 'trabajar' sin que las musas tengan que intervenir. Es cierto que hay momentos especiales, particularmente sensibles a la creación, pero es el trabajo y su continuidad la mejor musa. Teniendo en cuenta esto, el 'trabajo' es algo tan natural y cotidiano que se convierte en prolongación de uno mismo, en un asunto casi fisiológico.

«La conciencia y la razón son medios poco válidos para saber los funcionamiento que han tenido lugar en mi evolución. No puedo plantearme de forma tan fría y analítica el camino a seguir. Funciono de una manera más intuitiva y vital. Creo que ha sido algo que la obra exigía de forma natural, casi biológica. Y el camino que ha tomado ha sido el informalismo y a veces la abstracción, lo que por supuesto no excluye el volver, más adelante, a una obra figurativa.

«Hay una ordenación, una especie de equilibrio y un cierto control. Pero eso ocurre durante la ejecución de la obra, no antes. Además, siempre he confiado en una coherencia interior que guía ese universo, sin que tenga que forzar su planteamiento. Esta es la aventura. Cada vez tengo menos interés por realizar una obra comprometida, tanto moral como estéticamente, lo que se dice una obra revolucionaria. Las revoluciones se hacen con buenos cuadros».

Cándido Camacho, «Reflexiones en vivo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de julio de 1989.

«Muy pocas veces podemos contemplar una creación tan plena de las obsesiones de un hombre. El mundo surreal, onírico, se perpetúa en todas las series que forman la cosmología de Cándido Camacho. Desde *Cuerpos* hasta su obra abstracta hay un camino de depuración del lenguaje, de fijación del espíritu, de flagelación, de martirización (*San Sebastián*).

«En su serie *Cuerpos*, la erotización de la pintura se observa en el volumen y las esferas, en una visión seudoinfantil de la libido.

«Maud Westerdahl nos dijo sobre Cándido: 'transformar lo asqueroso en placer estético y mental'. La cita se ajusta a la idea sobre

la cual Cándido construyó parte de su obra más intensa y demoledora. En *El mito...*, *La Palma, Tazacorte e Historia*, Cándido recrea su universo hediondo, donde el caos reúne lo orgánico y lo matérico. Cucarachas, escarabajos, flores, cuerpos desnudos intuidos en traslúcidas veladuras, marcos rotos...

«Con *El deseo* (1978) regresa al análisis de lo andrógino y reaparece Marlene (recordar *Marlén verde*, 1972), en estudios donde surgen elementos surrealistas y más tarde simbólicos. *Leda*, la mujer cisne, es su paradigma.

«Sus autorretratos (*El ausudios*) reflejan la sublimación de lo físico, del autoerotismo. Veo a Egon Schiele en *Figuras*, su obra más expresionista y próxima en lo formal al maestro austriaco. Es una época de brutal sexualidad, de vértigo, cuando realiza una de sus obras más bellas: la doncella del corazón ensangrentado, cuyo líquido derramado gotea hacia el suelo, no es más que el retrato de la poetisa Elsa López ('No volverán tus pasos / a cruzar el gran patio...').

«Es también en estos años cuando ocurre más insistentemente a las flores, motivo simbólico que aparece en *Flores y Siemprevivas*; aunque se trate de flores casi puerfaccas, en todo lejanas a la representación de la naturaleza.

«Él prosiguió su camino hacia la pintura, hacia una mística (*La Piedrad*) que posiblemente le reveló insuficiente su obra anterior.

«Al final, encontró en la abstracción toda la luz y la pureza que se pueda imaginar. Desde la oscuridad avanzó hacia una luminosidad en la que las enseñanzas de Kandinsky, en la interpretación de lo abstracto como verdadero camino hacia la libertad expresiva, parecen presentes. No se puede entender su última obra sino como un recorrido en el que empleó su vida, partiendo de los términos freudianos de deseo y libido hasta llegar a la mística de la abstracción».

Álvaro Rodríguez Fominaya, «De la mística de Cándido Camacho», en *La Gaceta de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1995.

«En 1971 Camacho crea una de sus primeras series que posee ya un carácter inconfundible, y que él titula, sencillamente, *Los cuerpos*. En la estela del surrealismo, cuyas etapas pos-vanguardia clásica aún no han sido debidamente estudiadas en España, Camacho nos brinda unas perspectivas bloqueadas por seres

aparentemente masculinos que únicamente podemos identificar por lo que son, cuerpos titánicos que ocupan la casi totalidad del lienzo. Estos muñones asexuados, torsos erguidos que derivan en nalgas gigantescas, de tonos terrosos y sombríos. Emiten señales telúricas, recordándonos las 'maquinas' misteriosas de Max Ernst, y también el totemismo sutil de Juan Ismael. Al igual que los hombres y mujeres inmersos en guiños eróticos mínimamente descifrables que pintó Ismael, los seres de Camacho al inicio de los años setenta carecen de cabeza y nacen a partir de un cuello perfectamente seccionado. Este corte impecable es emblemático de la transformación surrealista del cuerpo, ya que donde la pintura tradicional no había acostumbrado a ver sangre, hueso y músculo manando brutalmente de la cabeza decapitada, los surrealistas nos presentan un sueño mecanizado, una decapitación estandarizada que no nos repugna, sino que nos implica en una distancia onírica 'objetivada'. (Comparemos los cuellos inmaculados tubulares, tanto de Camacho e Ismael y pensemos en los Holofernes decapitados de Ribera y Artemisia Gentileschi).

«El erotismo de *Los cuerpos* reside, es latente, en las agigantadas nalgas, aunque la dimensión y el aspecto casi amenazante de éstas nos obligan a matizar. Erotismo 'funcional', y no, por supuesto sensualidad, que no comienza a manifestarse hasta que no entramos en la serie siguiente de *Los cuerpos* en 1974-75 y en *El mito de los cuerpos*. Interpreto estas pinturas como un fundamento corporal en toda la obra de Camacho, que nos advierte sobre la centralidad del cuerpo en su arte pictórico. Se trata de reelaboraciones mitológicas o no, sus hombres y mujeres son la premeditada esencia del lienzo, en él están para dominar y ser plenamente sujetos, sin que estén contextualizados o relacionados a contenidos secundarios que aparezcan en el espacio de la imagen. La sobriedad y el clima frío, pre-adánico de estos cuerpos, nos hablan de una búsqueda de lo prototípico, de una estatuaría profundidad pre-humana que existe como secreto de la maravilla enfundada en piel que es el hombre y la mujer. Por ello, el cambio inmediatamente perceptible en las imágenes del 74-75 (así mismo llamadas *Los cuerpos*) es impactante, ya que de su hombre-estatua primordial Camacho hace nacer la dualidad del sexo, un óvulo blanquecino que transparenta procesos de gestación. De nuevo muestra una curiosa coincidencia en la Génesis cuando mediante

el mito de 'la hembra nacida de la costilla' nos indica la división del uno en dos géneros.

«Recreando la praxis de la imagen surrealista Camacho vincula sus huevos al cuerpo con cordones umbilicales y sustancias protoplásmicas. Esta exudación biológica se hará cósmica en sucesivas obras, al convertirse en explosiones de luz y semen. Para comprender bien los niveles de imagen que operan en la serie *El mito de los cuerpos* tenemos que remontarnos a 1972, cuando el artista nos ofrece unos de sus primeros retratos espectrales de dama fatal, *Marlén Verde*, el rostro estético conscientemente construido como engañosa personalidad sexual que supuso la fama para la actriz alemana, es una suerte de imagenvelo que existe como trasfondo de los cuadros. Esto le otorga un carácter femenino que podemos comparar a la masculinidad monumental de *Las figuras* en la década de los ochenta. En el cuadro del 72, Marlene es una vampiresa, cuyo rostro está compuesto por sinuosas formas corporales. Del rostro casi inanimado de Marlene nace el deseo, surge el cuerpo. Otra génesis contemporánea que al pintor le sirve para secuenciar ideas sobre el cuerpo y su representación, al igual que los meticulosos dibujos del ser transexual le proporcionan datos sobre el carácter de la identidad sexual. Si Ernst era la influencia palpable en *Los cuerpos*, ahora sentimos a Domínguez y a Dalí, ya que Camacho hiende la superficie del cuadro para desvelar huecos interiores donde el cuerpo no acaba de surgir, sino que se materializa para desmaterializarse, en un proceso de descomposición que conduce a la ya mencionada deconstrucción del cuadro en sí. La imagen progresa hacia fuera, dotada de una necesidad espacial incontinente, cuando no actúa corrosivamente sobre marco y superficie.

En el número 9 de *El mito de los cuerpos* vemos cómo el contraposto [sic] exagerado y la estilización de la forma femenina sirven para determinar los ritmos de perfiles y masas que se recortan sobre el vacío revelado. Casi disuelto, encontramos muñones masculinos y torsos. Todo en la superficie pictórica está sometido a un movimiento de flujo, a un recorrido por las vísceras. Cuerpo e interior biológico están yuxtapuestos. El número 22 de esta misma serie nos muestra el principio de la descomposición llevada a un extremo que deteriora el contenido en sí químicamente. Aproximadamente dos años más tarde, en el 76, la serie *La Palma* aparece como resto orgánico de pintura, una atormentada superfi-

cie donde emerge un cuerpo o unos cuerpos desmembrados. Es el punto en que la abstracción matérica de Camacho desfigura y llega incluso a 'sepultar' la corporalidad que queda impresa como huella, aunque el cuerpo nunca pierde su irradiación espiritual.

»EL RESQUICIO CLÁSICO

»Camacho aporta su visión, como lo hizo Néstor o Fleitas, de grandes figuras mitológicas, Leda, Dánae, San Sebastián. La intención y sinceridad con que él representa la unión divina entre Zeus y Dánae nos hace pensar en otra representación sublime, la que hiciera Gustav Klimt hace casi un siglo. Entonces Klimt tuvo que detener la acción del coito divino y formalizar los elementos de la unión. En su cuadro, Dánae duerme fetalmente, una mujer pelirroja de ensueño simbolista, su cabellera característicamente revuelta y larga. En una franja dorada, como si de un panel decorativo se tratara cae el semen divino como una lluvia blanca. El orgasmo es velado por el sueño profundo que le sigue, Klimt relata la conciencia de la concepción, y la hibernación en que sume a la mujer. Dos siglos antes, Corregio había representado la unión de Júpiter e Io mediante una azulada nube que posee a la mujer, sugiriendo la forma del rostro divino y una mano que sujetaba a la ninfa.

Camacho representa semi-figurativamente, el momento de la penetración divina. Dánae abre sus muslos al dios que se manifiesta como una criatura antropomórfica que la sostiene doblándola. En torno al cuerpo de Dánae fluyen masas verdigrises, se arremolina el aire y sentimos vértigo. La inmaculada palidez de la carne le confiere al cuerpo una curiosa distancia, una especie de irrealidad que lo hace un vehículo sutil.

»No menos sorprendente es la Leda de Camacho, una mujer cisne en autodeleite erótico-místico, en trance, como todos los personajes de la serie *Religiosus*. El *San Sebastián* forma un tríptico, dos paneles simétricos que abarcan el torso, y el tercero es un lienzo de pequeñas dimensiones dedicado al pene del santo. El cuerpo de san Sebastián es más bien una forma astral que se desprende de la persona martirizada, lo vemos en tránsito de lo humano a lo eterno, y no ensartado por las flechas como en Masaccio. El *leit-motiv* del pene flácido que ocupa la superficie del pequeño cuadro conector pasará en los años ochenta a existir como sujeto independiente, unos genitales en estado de reposo contra un fondo azul-negro.

»En su versión neo-mitologizante del mito de Leda, Camacho sintetiza fuerzas *camp* presentes en la revolución psicodélica con la tra-

dición. Desde el candoroso abrazo de la joven en *Adagio* de Néstor Martín Fernández de la Torre al Leda criatura híbrida de Camacho hay setenta y cinco años de historia contemporánea, una liberación absoluta del espectro de la imagen pictórica que ya puede representar la desnudez y el sexo sin recurrir a estructuras subvisuales, a la sugerencia y al símbolo. Y la continuación de ciertas imágenes consagradas como es el caso de Leda nos hacen pensar en la solidez de una tradición corporal en Canarias.

»Leda entrebre sus piernas para mostrarnos una vagina florecida, un capullo diestramente colocado que sustituye al órgano real. Esta vez el cuerpo es un mapa de tejidos, una superficie textil donde la epidermis se escama y se hace costra sobre el decadente blancor de la piel. El cuerpo es ahuecado y queda vacío, perdiendo su carnalidad. Este vaciamiento de la carne es una metáfora pictórica del salto místico, una presencia que es ocupada por la virtualidad del ser sometido al dolor y al martirio. Camacho, monumentaliza al ser para después raparle su cuerpo, dejando en su lugar la luz majestuosa de sus cuerpos desnudos».

Jonathan Allen, «Cándido Camacho: las pasiones trascendidas. Eros Atlántico XXI», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de enero de 1996.

Bibliografía

ALEMÁN, Ángeles, «Cándido Camacho o el retorno al paraíso», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de noviembre de 1987.

ALLEN, Jonathan, «Cándido Camacho: las pasiones trascendidas», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de enero de 1996.

CÁCERES PÉREZ, Mariano, *Cándido Camacho, la pintura en los contornos infinitos de la nada*, en catálogo Caja General de Ahorros, Santa Cruz de La Palma, 1984.

CAMACHO, Cándido, *Preguntas sin respuesta*, en catálogo Exposición Antológica, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

CASTELO, Santiago, «Pintar por ahogar la vida», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de noviembre de 1977.

—, «Un pintor de La Palma», en *ABC*, Madrid, 31 de octubre de 1985.

CASTRO BORREGO, Fernando, «La generación de los 70: equívocos y frustraciones». Revista LIMINAR N.º 6/7, La Laguna, octubre 1980.

—, Fernando, *Supervivencia o renacimiento*, en catálogo exposición «Desde los 70», Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) y Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

DÍAZ BERTRANA, Carlos, *Desde los 70. Artistas canarios*, en catálogo exposición «Desde los 70», Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) y Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

DÍAZ BERTRANA, Carlos y GAVIÑO, Carlos, «La nueva pintura de Cándido Camacho», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de marzo de 1983.

FRAGOSO ROIG, Cristina, «Una antológica de Cándido Camacho», en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de noviembre de 1995.

GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos, «Cándido Camacho. La anáfora del cuerpo», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de noviembre de 1985.

GÓMEZ ROSENDO DEL TORO, Antonio, «Cándido Camacho o el actor que se maquilla la cara de verde», en revista *Fablas*, núm. 38/39, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.

GONZÁLEZ PÉREZ, José Luis, «Cándido Camacho: retablo de lo efímero. De la mística de Cándido Camacho», en *La Gaceta de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1995.

GUTIÉRREZ, Faly, «La destrucción pictórica de Cándido Camacho», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de octubre de 1976.

HERNÁNDEZ, Celestino Celso, «Epístola pendiente y nunca deseada a Cándido Camacho», en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de mayo de 1993.

—, *José Martín. Visionario, ingenuista y primitivista*, en catálogo exposición «José Martín. Los cosmos particulares del ensueño», Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Puerto de la Cruz, Tenerife, 1995.

—, «El pintor que vivía en el barranco», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero de 1996.

MEDINA LEZCANO, Francisco, «Cuatro pintores canarios en Madrid», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de noviembre de 1986.

MELINI, Nicolás, «Cándido Camacho, joyero del cielo», en *El Time*, La Palma, 4 de abril de 1992.

MORROS, Pedro (Dimas Coello), «Cándido Camacho», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de enero de 1983.

PINTO, Carlos E., «Con Cándido Camacho», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de octubre de 1976.

—, «La otra historia de Cándido Camacho», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de diciembre de 1977.

—, «El reencuentro con la obra plástica de Cándido Camacho», en *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de enero de 1983.

—, *Cándido Camacho. Erótica*, en catálogo Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

—, *Las últimas pinturas de Cándido Camacho*, en catálogo Exposición Casa Massieu-Van Dalle, Tazacorte, La Palma, 1994.

—, *El collage y la obra de Cándido Camacho*, en catálogo Exposición Antológica, Gobierno de Canarias, 1995.

RODRÍGUEZ FOMINAYA, Álvaro, «De la mística de Cándido Camacho», en *La Gaceta de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1995.

RODRÍGUEZ GAGO, Víctor, «Zancada coherente de Cándido Camacho», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de marzo de 1989.

RUIZ RODRÍGUEZ, Álvaro, «Cándido Camacho, una incitación al pensamiento», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de enero de 1983.

—, «Cándido Camacho expone en La Laguna», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de enero de 1983.

SAAVEDRA, José, «Cándido Camacho: una pintura seriada», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de marzo de 1973.

SADARANGANI, Gopi, *Cándido Camacho. A imagen y semejanza*, en catálogo CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La serie de los Cuerpos de Cándido Camacho», en revista *Fablas*, núm. 38/39, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.

—, «Cándido Camacho. Pictórica», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de febrero de 1973.

—, «Cándido Camacho», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de octubre de 1975.

—, «Cándido Camacho», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de noviembre de 1975.

VEGA, Carmelo, *El culto iconoclasta a la anatomía* (S.L.), 1987.

—, *La pintura de Cándido Camacho. De un lugar en la Arcadia*, en catálogo CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

WESTERDAHL, Maud, *Cándido Camacho*, en catálogo Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

—, *Cándido Camacho*, en catálogo Exposición Antológica, Gobierno de Canarias, 1995.

ZAYA, Antonio, «Cándido Camacho: hazme una máscara», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 06 de diciembre de 1975.

—, «Cándido Camacho: una historia que yace a los pies de sus sueños», en revista *Liminar*, núm. 2, Tenerife, 1979.

—, «Cándido Camacho: la pintura del delirio», en revista *Atlántica*, núm. 4, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

—, *Crónica del ánimo veinticinco años después*, en catálogo exposición «Desde los 70», Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) y Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

ZAYA, Octavio, «Cándido Camacho: la pintura del delirio», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de octubre de 1976.

ENTREVISTAS

Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 28 de octubre de 1976, por Pedro A. Fuentes.

La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de febrero de 1977. Cuestionario sobre Arte Canario.

El Día, Santa Cruz de Tenerife, 8 de noviembre de 1977, por Eliseo Izquierdo.

La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de febrero de 1980, por Zaya.

El Eco de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de enero de 1980, por Carlos Díaz-Bertrana.

El Eco de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de enero de 1980, por Juan Gregorio.

Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 27 de enero de 1980, por Ramón Salarich.

El Día, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1979.

Hoja del Lunes, La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 04 de febrero de 1980, por Martín-Carmelo.

El Día, Santa Cruz de Tenerife, 24 de febrero de 1981, por Esther Velasco.

Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, noviembre de 1981, por Ramón Salarich.

Jornada, Santa Cruz de Tenerife, 27 de agosto de 1982, por Javier de la Rosa.

Jornada, Santa Cruz de Tenerife, 5 de abril de 1982.

Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 15 de noviembre de 1984, por Ramón Salarich.

Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 8 de noviembre de 1985, por Ezequiel González.

El Día, Santa Cruz de Tenerife, 9 de febrero de 1984.

Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 2 de octubre de 1984, por Mariano Cáceres.

La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de julio de 1989. «Reflexiones en vivo».

La Gaceta de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1991, por Mariano Cáceres.

Revista *Hartísimo*, núm. 4, diciembre de 1984, por Mariano Cáceres.

Índice de ilustraciones de la obra del artista

- Hoja de bloc. Grafito sobre papel. 19,5 x 28,5 cm. 1971. *Pág. 12*
- Odaliscas sorprendidas por luz cósmica de una nube.* Óleo sobre lienzo. 25 x 52 cm. 1970. *Pág. 13*
- Hoja de bloc. Grafito sobre papel. 19,5 x 28,5 cm. 1971. *Pág. 14*
- Hoja de bloc. Dibujo y *collage*. 33 x 24 cm. 1970-73. *Pág. 16*
- Hoja de bloc. Dibujo y *collage*. 33 x 24 cm. 1970-73. *Pág. 16*
- Hoja de bloc. Tinta sobre papel. 34 x 23 cm. ca. 1973/74. *Pág. 17*
- Hoja de bloc. Tinta sobre papel. 34 x 23 cm. ca. 1973/74. *Pág. 17*
- Eva.* Óleo sobre lienzo. 40,5 x 51,5 cm. 1970. *Pág. 18*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 1972. *Pág. 21*
- Dedicado a Alfredo Abdel-Nur. Grafito sobre papel. 32 x 25 cm. 1977. *Pág. 22*
- Hoja de bloc. Dibujo y *collage*. 33 x 24 cm. 1970-73. *Pág. 24*
- Hoja de bloc. Dibujo y *collage*. 33 x 24 cm. 1970-73. *Pág. 24*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. 1971. *Pág. 25*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 73,5 x 60 cm. 1972. *Pág. 26*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 54,5 x 89,5 cm. 1972. *Pág. 26*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm. 1972. *Pág. 27*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm. 1972. *Pág. 29*
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 65 x 55 cm. 1972. *Pág. 30*
- Cartel. *Collage* 35 x 50 cm. 1972. *Pág. 31*
- Marlene verde.* Óleo sobre lienzo. 65 x 50 cm. 1972. *Pág. 33*
- Los cuerpos N.º 4.A.* Óleo y *collage* sobre lienzo. 65 x 54 cm. 1974/75. *Pág. 35*
- Los cuerpos N.º 4.* Óleo y *collage* sobre lienzo. 60 x 73 cm. 1974/75. *Pág. 37*
- Programa de la exposición *Historia 2.ª* en Sala Conca. 1977. *Pág. 38*
- Programa de la exposición *Historia 2.ª* en Sala Conca. 1977. *Pág. 39*
- La Palma N.º 17.* Técnica mixta sobre lienzo. 73 x 63 cm. 1976. *Pág. 40*
- La Palma N.º 16.* Técnica mixta sobre lienzo. 83 x 60 cm. 1976. *Pág. 41*
- La Palma* Técnica mixta sobre tabla. 60 x 46 cm. 1974/75. *Pág. 43*
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 28 x 28 cm. 1975. *Pág. 44*
- La Palma N.º 22.* Técnica mixta sobre lienzo. 46 x 39 cm. 1976. *Pág. 45*
- El mito de los cuerpos N.º 27.* Óleo y *collage* sobre lienzo. 53 x 45 cm. 1975. *Pág. 47*
- El mito de los cuerpos N.º 22.* Técnica mixta sobre lienzo. 51,5 x 39 cm. 1975. *Pág. 48*
- El mito de los cuerpos N.º 9.* Óleo y grafito sobre lienzo. 46 x 30,5 cm. 1976. *Pág. 49*
- El mito de los cuerpos N.º 25.* Técnica mixta sobre lienzo. 38,5 x 29,5 cm. 1975. *Pág. 49*
- Historia 2.ª N.º 2.* Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 82 cm. 1977. *Pág. 50*
- Historia 2.ª N.º 9.* Técnica mixta sobre lienzo. 35 x 27 cm. 1977. *Pág. 50*
- Historia 2.ª N.º 3.* Técnica mixta sobre lienzo. 46 x 37 cm. 1977. *Pág. 51*
- Sin título.* Grafito sobre papel. 28 x 20 cm. 1977. *Pág. 52*
- Tazacorte N.º 9.* Grafito sobre papel. 26 x 22,5 cm. 1977. *Pág. 53*
- Dedicado a Andrés S. Robayna. Grafito sobre papel. 33,2 x 24,6 cm. 1977. *Pág. 54*
- Historia 2.ª N.º 2.* Grafito sobre papel. 45 x 27 cm. 1977. *Pág. 55*
- Tazacorte N.º 8.* Grafito sobre papel. 50 x 45 cm. 1977. *Pág. 56*
- Sin título.* Grafito sobre papel. 41 x 40 cm. 1977. *Pág. 57*
- Sin título.* Óleo sobre marfil. 5 x 4 cm. 1978. *Pág. 58*
- Prometeo.* Óleo sobre lienzo. 19 x 26 cm. 1977. *Pág. 59*
- Leda.* Óleo sobre lienzo y cristal. 69 x 47 cm. 1979. *Pág. 60*
- Dánae.* Óleo sobre lienzo y marco. 48,5 x 35,5 cm. 1977. *Pág. 61*
- El Deseo N.º 5.* Óleo sobre lienzo y cristal. 90 x 71 cm. 1978. *Pág. 62*
- Virgen de la cuca.* Técnica mixta sobre lienzo. 85 x 58 cm. 1978. *Pág. 63*

- El Deseo N.º 7.* Óleo sobre lienzo y cristal. 61 x 45,5 cm. 1978. Pág. 64
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 27 x 40 cm. 1979. Pág. 65
- San Miguel.* Grafito y crayón sobre papel. 57 x 46 cm. 1979. Pág. 66
- Religiosus N.º 1.* Técnica mixta y collage sobre cartón. 37 x 25 cm. 1979. Pág. 67
- El autódios.* Óleo sobre lienzo. 35 x 27 cm. 1979. Pág. 68
- Calvario* (trípico, lado izquierdo). Óleo sobre lienzo. 154 x 64 cm. 1979. Pág. 69
- Calvario* (trípico, lado derecho). Óleo sobre lienzo. 154 x 64 cm. 1979. Pág. 70
- Calvario* (trípico, centro). Óleo sobre lienzo. 190 x 142 cm. 1979. Pág. 71
- San Sebastián.* Grafito sobre papel. 57,5 x 46 cm. 1979. Pág. 73
- Dolorosa.* Óleo sobre lienzo. 117 x 91 cm. 1979. Pág. 74
- Dolorosa.* Óleo sobre lienzo. 62 x 50 cm. 1981. Pág. 75
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 92 x 71 cm. 1980. Pág. 76
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 85 x 65 cm. 1980. Pág. 76
- San Sebastián.* Óleo sobre lienzo. 118 x 88 cm. 1979. Pág. 77
- San Sebastián.* Óleo sobre lienzo. 200 x 65 cm. 1980. Pág. 78
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm. 1980. Pág. 79
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 46 x 33 cm. 1981. Pág. 80
- Blanca.* Técnica mixta sobre tabla. 130 x 97 cm. 1982. Pág. 83
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 97 cm. 1983. Pág. 84
- Blanca.* Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114 cm. 1982. Pág. 85
- Cuerpos.* Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 1982. Pág. 86
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 89 x 66 cm. 1980. Pág. 87
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 85 x 66 cm. 1980. Pág. 87
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 56 x 42 cm. 1983. Pág. 87
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 91 x 116 cm. 1982. Pág. 88
- Flores.* Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 97 cm. 1982. Pág. 89
- Siemprevivas.* Flores de plástico y técnica mixta sobre cartón. 54,5 x 46 cm. 1983. Pág. 90
- Siemprevivas.* Técnica mixta y flores de plástico. 55 x 46 cm. 1983. Pág. 90
- Plumas.* Plumas y grafito sobre papel. 26 x 27 cm. 1984. Pág. 91
- Figuras.* Técnica mixta sobre lienzo. 113 x 89 cm. 1983. Pág. 92
- Figuras.* Técnica mixta sobre lienzo. 116 x 91 cm. 1984. Pág. 93
- Figuras.* Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81 cm. 1984. Pág. 94
- Figuras.* Técnica mixta sobre lienzo. 101 x 83 cm. 1984. Pág. 94
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 116 x 91 cm. 1984. Pág. 95
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 91 x 116 cm. 1984. Pág. 95
- Cabezas.* Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81 cm. 1985. Pág. 96
- Sin título.* Técnica mixta sobre lienzo. 61 x 50 cm. 1984. Pág. 97
- Cabezas.* Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81 cm. 1985. Pág. 97
- Figuras.* Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 81 cm. 1985. Pág. 98
- Alfiler.* Garra y oro. Sin fecha. Pág. 99
- Collar.* Oro y perlas cultivadas. 1983. Pág. 100
- Broche.* Oro y amatistas. 1983. Pág. 100
- Broche.* Oro y lapislázuli. 1983. Pág. 101
- Broche.* Oro y ojo de tigre. 1990. Pág. 101
- Broche.* Oro, lapislázuli y brillantes. 1983. Pág. 101
- Joyero con alfileres y broches.* Pág. 101
- Broche y colgante.* Oro, amatista, carneola, rubi y rodocrosita. 1990. Pág. 102
- Broche.* Oro, turmalina, aguamarina y olivina. 1991. Pág. 102
- El travesti.* Grafito sobre papel. 40 x 32 cm. 1976. Pág. 102
- La Piedad.* Técnica mixta y collage sobre tabla. 50 x 80 cm. 1986. Pág. 106
- La Piedad.* Técnica mixta y collage sobre tabla. 59 x 40 cm. 1986. Pág. 106
- La Piedad.* Collage y técnica mixta sobre tabla. 50 x 40 cm. 1986. Pág. 107
- Trípticos.* Óleo sobre tabla. 50 x 77,5 cm. 1986. Pág. 108
- Trípticos.* Técnica mixta sobre tabla. 50 x 79 cm. 1986. Pág. 109
- Trípticos.* Óleo sobre tabla. 50 x 77,5 cm. 1986. Pág. 110
- Trípticos.* Técnica mixta sobre tabla. 50 x 79 cm. 1986. Pág. 111
- Sin título.* Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. 1988. Pág. 112
- Sin título.* Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. 1988. Pág. 112
- Sin título.* Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. 1988. Pág. 113
- Sin título.* Óleo sobre tabla. 50 x 40 cm. 1988. Pág. 114
- Collage.* Técnica mixta sobre tabla. 82 x 82 cm. 1989. Pág. 115
- Collage.* Óleo y papel sobre tabla. 82,5 x 83 cm. 1989. Pág. 116
- Collage.* Óleo y papel sobre tabla. 83 x 83 cm. 1989. Pág. 118
- Sin título.* Óleo sobre papel. 67 x 48,5 cm. 1988. Pág. 119
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 168 x 130 cm. 1990. Pág. 120
- Sin título.* Óleo, papel y gesso sobre tabla. 80 x 60 cm. 1990. Pág. 122
- Sin título.* Óleo, papel y gesso sobre tabla. 80 x 60 cm. 1990. Pág. 123
- Sin título.* Óleo, papel y gesso sobre lienzo. 162 x 130 cm. 1990. Pág. 124
- Dolorosa.* Óleo sobre lienzo. 148 x 78 cm. 1981. Pág. 134

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Romero, S. L. el día 13 de diciembre de 2010, advocación de Santa Lucía, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.

- 33 **LUIS DE LA CRUZ**
Antonio Rumeu de Armas
- 34 **JUAN JOSÉ GIL**
Fernando Castro
- 35 **FELO MONZÓN**
Lázaro Santana
- 36 **MARTÍN GONZÁLEZ**
Carmen Fraga
- 37 **GONZÁLEZ SUÁREZ**
Carmen González Cossío
- 38 **MONAGAS**
Emmanuel Guignon
Antonio Manuel González Rodríguez
- 39 **EDUARDO GREGORIO**
Lázaro Santana
- 40 **PLÁCIDO FLEITAS**
Josefina Alix Trueba
- 41 **CRISTINO DE VERA**
Ramón Salas Lamamié de Clairac
- 42 **CRISTÓBAL HDEZ. DE QUINTANA**
Carlos Rodríguez Morales
- 43 **VALENTÍN SANZ CARTA**
Manuel Ángel Alloza Moreno
- 44 **JUAN GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ**
Pedro Almeida Cabrera
- 45 **VICKI PENFOLD**
Alvaro Ruiz
- 46 **CÉSAR MANRIQUE**
Fernando Castro
- 47 **MARTÍN CHIRINO**
Juan Manuel Bonet
- 48 **MARÍA BELÉN MORALES**
José Corredor-Matheos
Ana Luisa González Reimers
Federico Castro Morales
- 49 **CÁNDIDO CAMACHO**
Carlos Pinto Trujillo



Gobierno de Canarias