

**INFORME PARA UNA ACADEMIA.
Francisco Toledo.
Museo de Arte Moderno de Trujillo.**

“Excelentísimos señores académicos: Me hacéis el honor de invitarme a presentar a la Academia un informe sobre mis antecedentes simiescos”. Así empieza su discurso el mono de “Informe para una academia”, la brevísimas obra maestra de Franz Kafka. En el informe narra las tribulaciones que lo obligaron a aprender a hablar: los cazadores, las heridas de bala, su cautiverio en una diminuta jaula, el largo viaje en barco, sus cavilaciones para salir de ese cautiverio. “En medio de todo, una única certeza: no hay salida. Hoy ya sólo puedo describir mediante palabras humanas lo que entonces sentí. La palabra humana distorsiona mi vieja verdad de mono, que a mí mismo se me escapa”. Su intuición le dice que lo que necesita no es la “libertad” sino una “salida”.



“Los hombres fácilmente se engañan con eso de la libertad. Así como el sentimiento de la libertad es uno de los más sublimes, el engaño que engendra también es supino. Antes de salir a escena me gusta observar a los trapezistas allí en lo alto. Se lanzan, se mecen, saltan, vuelan el uno a los brazos del otro, se agarran con los dientes por los pelos (...) La carpa se vendría abajo por las carcajadas de los monos libres si vieran semejante espectáculo. No, yo no quería libertad. Sólo una escapatoria”.

Imitando a los hombres – por quienes siente una especie de conmiseración – cree que puede encontrarla. Uno de los rústicos pasajeros se empeña en enseñarle a destapar una botella de aguardiente y hacer el ademán de beber. Observándolo el simio piensa: *“Ningún maestro humano encontrará jamás un discípulo tan ávido de aprender como yo”*. Después de un

tenaz esfuerzo consigue eso y más: sella el brindis pronunciando un “sonoro ¡Hola!”. “Este vocablo me abrió el camino a la comunidad humana”. Imitar a un borracho y saludar habían bastado para iniciar su conversión en congénere nuestro. Al desembarcar ya no es solo un mono. “*Repito: no deseaba emular a los hombres; los emulaba en busca de una salida*”.

Por su protagonista, su escenario inicial – la selva de la Costa de Oro – y sus situaciones este relato ofrecía suficiente material para que Francisco Toledo (Juchitán, 1940), el brillante artista plástico oaxaqueño, materializara su lectura en una cuantiosa serie de grabados en metal que datan del 2005, los que pudimos apreciar en el Museo de Arte Moderno de Trujillo. Algunas piezas podrían tomarse por ilustraciones puntuales de ciertos pasajes del relato – al punto que sus títulos toman frases textuales – y la mayoría por interpretaciones libres en composiciones que evidencian una impetuosa ejecución. En una entrevista Toledo hizo referencia a su método: “*Soy como muy rápido. Puedo hacer las cosas de momento y seguido y aventarme una jornada de muchas horas. Como que hay cierta cosa nerviosa en mi trabajo*”.

Los animales en la obra de Toledo por ser más antiguos que el hombre tienen un rango superior a este. Mediante coyotes, chapulines, caimanes, murciélagos y monos, entre otros animales de una “belleza” no muy fácil de apreciar, conforma un peculiar bestiario con el que alegoriza, mediante una épica sin palabras, todo un mundo.

Precisamente la superioridad moral del mono sobre el hombre en este relato, patente en sus reflexiones, lo habilita para ser recreado visualmente por el mexicano: “*No habría podido llevar a cabo lo que hice si me hubiera aferrado a mi origen, a los recuerdos de mi juventud. (...) Si los hombres me hubieran devuelto pronto a la libertad, habría podido retornar a ella por una puerta grande como la que forma el cielo sobre la tierra. Pero conforme yo iba evolucionando, la puerta se estrechaba más y más; terminé por sentirme más a gusto y más cobijado en el mundo de los humanos*”. En su “evolución” hacia el hombre el mono empieza su disminución como criatura libre.

“Hoy lo veo con claridad: no habría encontrado la salida sin una enorme calma interior. Todo lo que he llegado a ser, se lo debo a esa calma. (...) La calma que adquirí en medio de esa gente me preservó de hacer cualquier intentona de fuga. Había barruntado que, si quería vivir, tenía que encontrar una salida, pero que esta salida no consistía en la fuga”. (...) “Mediante un esfuerzo hasta ahora único en el mundo he asimilado la cultura media de un europeo. Esto en sí quizá no sea nada, pero sí es algo porque me liberó de la jaula, me brindó la única salida posible: la de los hombres. Hay un dicho alemán que dice: escurrirse por entre los matorrales. Eso es lo que yo hice. No tenía otra salida ya que la libertad me estaba negada”.

Su “evolución” creciente lo va cercando de soledad pues le aleja de los de su especie: “*En casa me espera una pequeña chimpancé semiamestrada. Juntos lo pasamos bien a la manera de los monos. De día no la quiero ver porque tiene la mirada confusa y extraviada del animal en cautiverio. Sólo yo lo sé ver y no lo soporto*”.

La lectura del relato de Kafka por un lado, así como la apreciación de la serie gráfica de Toledo por otro, producen en el lector y el espectador intensas experiencias estéticas. Y algo similar sucede si los grabados nos llevan a leer el “Informe” o si, a la inversa, este nos incita a conocer su versión gráfica. En ambos casos no hay pierde pues el “lector” y el “espectador” permanecerán absortos, como los “señores académicos” a quien el simio se dirige.

TOLA.

El artista como demiurgo.

Antológica 1969-2008.

Instituto Cultural Peruano
Norteamericano de Miraflores.

Curador: Jorge Villacorta

Esta muestra antológica bajo la curaduría del crítico de arte Jorge Villacorta reunió una selección de sus obras producidas desde 1969 y sucede en importancia a la que el artista realizó cuando obtuvo el Premio Teknoquímica.

De todas las etapas por las que pasó su obra –como la notable serie *Los Eunucos de la Guerra*, (1990)– fue aquella comprendida entre los años 1990 y 1991 en la que Tola realizó una serie de “obras maestras” –como las denominó Juan Acha en un ensayo sobre el artista– la que lo llevó a una suerte de callejón sin salida por el grado de “destrucción formal” que estas encarnaron.

Estas obras se presentarían bajo el título *Desde la violencia y la forma*, a fines de 1991. Recuerdo todavía el efecto de *shock* que producía el conjunto en el público, particularmente en el distraído viandante que había ingresado a la sala “con la guardia baja” a contemplar unos cuantos cuadros. Me interrogaba también sobre cómo habría emergido el autor de ese “descenso a los infiernos” en el que parecía haber habitado para ejecutarlas. La serie constaba de tres piezas que, si nos ceñimos al proceso habitual de un artista plástico, equivalía a una especie de culminación, a la “fase final” o “terminal” de un largo recorrido artístico, en tanto resultaba difícil imaginar una posible salida de ese pasillo cerrado sin que esto significara un retroceso o una involución. ¿Qué podría venir después?

Para que el lector tenga una idea aproximada de las características de la serie a la que hacemos alusión incluimos una de esas obras, “El Iluminado”, pieza que asociamos a una



crucifixión, tema recurrente en la plástica de nuestro artista. Esta obra –como las otras dos, *Etarot* y *El Yacente*– está confeccionada con materiales de desecho, básicamente con tubos de PVC y polietileno, así como con resina, telas y madera. Con estos materiales Tola dio cuerpo a las obras más revulsivas de la historia del arte peruano contemporáneo. “Tóxica” visualmente lo fue también durante su realización pues Tola ennegrecía el plástico quemándolo con un soplete, hasta hacerlo hervir y reventar, prácticamente envenenándose con el humo que tiznaba lentamente cada pieza. Clavos, nudos, alambre, terminaban de afiatar el “cuerpo” de cada sujeto/ensamblaje.

Estas obras atentaban contra la asepsia requerida por el mercado del arte y necesitaban de un museo –como ha ocurrido precisamente con *El Iluminado*– para su contemplación pues difícilmente un coleccionista particular se habría animado a convivir con ellas. (Como si el horror en una pieza maestra sólo pudiera asimilarse en un recinto de encuentro colectivo).

Vista desde el presente, esa “culminación” es el hito que marcó cronológicamente la mitad del proceso artístico de Tola quien ha seguido trabajando básicamente en pintura, sustrayéndose en lo posible –aunque no siempre– de las perturbaciones del éxito comercial que se vio “agravado” cuando obtuvo en 1998 el Premio Teknoquímica, la distinción más importante en el ámbito artístico peruano.

Considero que su pintura actual, particularmente la realizada durante los últimos tres años, se halla nuevamente –después de algunas divagaciones– en una plenitud que no presagia ninguna nueva ruptura. Es necesario precisar que durante el tiempo en que su pintura atravesó por esa etapa de “divagaciones” fue en sus dibujos sobre papel donde se mantuvo inalterado su potencial creativo.

Entre las lecturas que permitió hacer de su trayectoria la muestra antológica del ICPNA destacamos aquella que reveló el tránsito seguido por Tola hasta retomar la pintura sobre soportes diversos después de esa incursión “al más allá” que significó la serie que comentamos al principio de estas líneas.

La fidelidad de Tola por la figura humana es tan férrea como su impulso por dislocarla transfigurándola en “cuerpos” o “secciones anatómicas” articulados en una narrativa críptica donde, aun cuando estos personajes evidencian el estado de permanente “alerta” de sus sentidos –ojos desorbitados, dentaduras expuestas– y una genitalidad dispuesta, pertenecen al territorio de lo “inmaterial”, como “entelequias plásticas” distribuidas según un planteamiento compositivo que hace suyo ciertos recursos del decurso musical.

Las bandas de colores planos con las que articula la forma parecen una penitencia voluntaria para quien, como bien lo demostró en décadas pasadas, domina las sutilezas del claroscuro y ejecuta con maestría cualquier representación anatómica. La suya es una pintura de siluetas, de formas definidas por campos de color que ocultan en su planiformidad la naturaleza de cada una de sus partes.

Este breve artículo trató en el fondo sobre el caso de un artista peruano que impelido por la celeridad de una voracidad creativa intensa en un determinado momento de su vida –a los 47 años– ejecutó un tipo de obra similar a aquellas que los grandes creadores alcanzan en la madurez y sobre cómo retornó, después de un periodo de experimentaciones, a un trabajo bidimensional en el que finalmente parece haber exprimido de su pintura todo aquello que podría ser accesorio.



FISCHBLUT.
José Luis Carranza.
Galería Moll.

Mi pintura no se construye como un proyecto, simplemente se origina como por generación espontánea, es como la vieja idea de dejar un trapo húmedo y putrefacto en la oscuridad para que de él nazcan serpientes, sapos, arañas y demás alimañas hiperactivas (...) No escapo de la realidad, al contrario, voy paralelo a ella, mi histeria se genera en ella y ella se genera en mi histeria¹.

Los cuadros evocan la celeridad de la pincelada del pintor que estuvo allí mismo antes que nosotros, cuando la tela estaba en blanco. Sus colores límpidos, flamantes – que me hacen pensar en el fuselaje – siempre parecen frescos y han sido aplicados con fruición para cubrir la superficie virgen y con ello segregarnos una piel a esos personajes casi siempre jóvenes, fisonómicamente parecidos por la anomalía psicológica que los define. Anomalía desconocida de la que solo identificamos los síntomas: pupilas líquidas, anegadas de asombro, parapetadas dentro de la cabeza, extáticas ante ese que se mueve delante mientras los escruta. (Y viceversa: el espectador se siente increpado por esos muchachos que lo miran sin escrúpulos).

Siempre trabajo en varias obras de manera simultánea, jamás las avanzo una a una. Es una necesidad imperiosa el estar siempre rodeado de imágenes, de ojos, de mandíbulas; detesto el vacío y de hecho, un taller en blanco solo me causa horror².

Supe de José Luis Carranza (Lima, 1981) en la Galería Moll donde desde hace un par de años hay siempre alguna de sus telas a la vista. Eduardo Moll, con el ojo que lo caracteriza, no tuvo reparos en difundir la obra del novel pintor incluso cuando este aún cursaba el último año de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes donde este se formó entre

1 "Ideas sobre mi propuesta". Texto de J. L. Carranza.

2 Extracto de una de las respuestas de Carranza al cuestionario propuesto por Jorge Castilla-Bambarén. Todas las citas que siguen provienen de esa entrevista titulada "Turbulencia en el espejo", documento publicado en la plataforma virtual Circuito de Arte.

los años 2000 y 2006, y en donde obtuvo la Medalla de Plata en la Especialidad de Dibujo el 2004 y de donde egresó con la Medalla de Oro en la Especialidad de Pintura.

Donde Moll realizó su primera muestra individual – *Pinturas recientes* – en el 2006. Lamentablemente esa me la perdí. Pero eso no se repitió con la que realizó en la galería 80m2 de Barranco – *Kindergarten*³– el año pasado. Allí terminé de convencerme de que estaba ante un artista joven que ya tenía una “obra”: un mundo que se desborda al menor descuido y un oficio – peligrosamente desarrollado – que pone ante nuestros ojos cualquiera de sus complejas y barrocas elucubraciones. Dios nos ampare – si es que existe – de los pintores que son capaces de pintar lo que se les antoja, tan peligrosos como aquellos que están siempre dispuestos a decirnos la verdad de lo que piensan de nosotros.

La última individual – *Fischblut*⁴– la realizó en junio de este año, nuevamente donde Moll. Fue allí que lo conocí personalmente y eso terminó de ratificar mis sospechas: Carranza además de un buen pintor – hace tiempo no veíamos a uno que diera esos saltos mortales cromáticos sin ensuciar el color – es un artista lúcido, que racionaliza lo que está haciendo, y tiene un perfil intelectual fraguado con lecturas de Golding, Rousseau, Asimov, meditadas a lo largo de sus caminatas por el jirón Cailloma o embutido en un colectivo de esos que nos llevan velozmente a lo largo de la Vía Expresa impulsados únicamente por el odio del chofer contra sus pasajeros y el mundo. Admira a Humareda, a Francis Bacon, a Tilsa y a Neo Rauch, a Mathew Barney y Balthus así como a Tola y reconoce – no muy fácilmente – el vínculo de sangre con Martín Moratillo, con quien imaginamos realizaría una espléndida bipersonal de dibujo. El centro de Lima lo atrae fatídicamente – como a quien escribe estas líneas – y es lo único que lo saca de su taller que suena a jazz.

La anatomía, por ejemplo, es una constante en mi trabajo y en mi modo de vida. Siempre estuve rodeado de libros de medicina y anatomía, huesos, escarpelos y demás cosas (en parte por mi padre y también por propia afición). Me interesa el valor visual de la disección de un cuerpo; el funcionamiento de todo este aparato posee para mí una hermosura inigualable; los brillos de las vísceras y mucosidades o los tonos rosados de ciertos órganos, la perfecta construcción de un cráneo, la monumentalidad del tracto digestivo que extendido se parece a un calamar gigante, los destellos de una boca abierta, los dientes (en esto coincido de manera descarada con Francis Bacon), las venas y las arterias que magnificadas parecen una perfecta obra abstracta. Todo eso es lo que veo.

Carranza es muy elocuente respecto a lo que hace y en ello lo reconocemos generacionalmente: realizó sus estudios durante una etapa en la que se creyó que el artista tenía que saber “sustentar” su propuesta. El tiempo ha pasado y vemos que esa exigencia en verdad servía para orientar el ojo de aquellos galeristas y pseudo curadores sin criterio, aquellos que necesitan “leer para creer”. Esto hizo – y hace – que nos topemos con regimientos de supuestos artistas que son capaces de resolver únicamente en palabras lo que deberían resolver mediante la forma. Carranza, en todo caso, que podría permanecer inmutable ante su vociferante y polifónica obra, sabe reseñar su propio mundo. Y está bien. Pero por suerte un artista no sabe todo de sí mismo – nadie lo sabe – y ese espacio abierto nos mantiene en la brega, digamos que habilitados, a quienes escribimos sobre arte.

El día de trabajo en el taller es, en suma, una especie de odiosa rutina de quirófano en donde quien me vea trabajar me ve más tiempo sentado frente al

3 “Parvulario”.

4 “Sangre de pez”. Título de un dibujo a tinta de Gustav Klimt.

cuadro, contemplando al enfermo, antes que actuando sobre él (...) La pintura llegó como medio de aplacar la necesidad de dotar de carne a lo antes hecho, el óleo es como la carne, tiene un periodo de vida, se descomponè, se seca, colapsa, es genial, se asemeja demasiado a la piel, al músculo, al tendón brillante que sobresale de la mesa de disecciones.

ORÍGENES VIRREINALES EN LA IMAGINERÍA POPULAR.

Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores.
Curador: Ramón Mujica

Entre julio y septiembre se realizó la exposición anual sobre arte tradicional y popular que producen el ICPNA y la Universidad Ricardo Palma a través del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas cuya curaduría estuvo a cargo del historiador Ramón Mujica Pinilla. Esta vez nos remontamos al pasado virreinal para identificar desde allí las formas plásticas de índole religioso que cumplieron originalmente una función catequética y de adoctrinamiento y que generaron las versiones populares de devoción que proliferaron por los confines del Perú durante los siglos XIX y XX.

Para esta ocasión se reunió un conjunto notable de obras maestras del arte virreinal, varias de ellas procedentes del acervo de templos y conventos que en la sala de exhibiciones suspenden momentáneamente su calidad de imágenes religiosas para destacar por su valor artístico. Entre las esculturas destacaban *El Ángel de la Guarda* atribuido a Pedro de Vargas, pieza de un conjunto que data de fines del siglo XVI; el retrato orante de Luis de Castilla Altamirano, del XVII, y especialmente *El Arquero de la Muerte*, obra notable de Baltazar Gavilán, ejecutada a mediados del XVIII. Entre las pinturas el célebre paisaje urbano titulado *La Procesión del Viernes Santo en Lima* (1665) y verdaderas revelaciones como el cuadro *El infierno con hechiceros andinos como agentes del demonio*, atribuido a José López de los Ríos (siglo XVIII). No podemos dejar de mencionar la pintura popular *Muerte coronada y con guadaña*, del XIX, propiedad de la colección Liébana.

Del programa de mano extraemos las siguientes palabras del curador:

"El visitante encontrará en la exhibición las dos variantes artísticas – pictórica y escultórica – y, socio-económicas: culta y popular. Veremos cómo estas manifestaciones plásticas, pese a pertenecer a estamentos sociales distintos,



estaban en permanente diálogo e influencia mutua. Sea como fuere, hasta los albores de la República la imaginería devocional, culta y popular perneó el orden social virreinal y aun en nuestros días es posible reconocer las continuidades y rupturas iconográficas y estilísticas entre los imagineros del pasado y sus pares contemporáneos”.

El catálogo ilustrado contiene el estudio de Mujica titulado “Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas” e incluye en sus anexos artículos de la historiadora boliviana Teresa Gisbert así como textos sustanciales de José Sabogal, Jorge Lira y Pablo Macera.

METAL Y MELANCOLÍA.

Christian Quijada.
Galería Enlace.

Son pocos los artistas visuales que elaboran interpretaciones de la ciudad capaces de modificar la percepción de quienes la habitan e incluso su experiencia como viandantes. Uno de ellos es Christian Quijada Fano cuya versión pictórica de Lima se inserta dentro de una concisa y coherente tradición paisajista urbana, adhiriéndose a ciertas premisas comunes que

la determinan como tal y, a su vez, ampliándola y, de alguna manera, cerrando un ciclo de esa tradición en la que Lima aparece como un escenario vivo, en permanente transformación.

Podríamos establecer una secuencia ininterrumpida de la pintura de paisaje urbano limeño que abarca casi toda la segunda mitad del siglo XX hilvanando ciertas obras de Víctor Humareda, Bill Caro, Enrique Polanco, Piero Quijano y Christian Quijada. ¿Y qué características las vinculan entre sí? En primer lugar, la elección de específicas zonas de la ciudad, “locaciones” (edificios, barrios, distritos) por una identificación estrictamente personal o afectiva. En segundo lugar, por la tendencia a representarlos como escenarios inhabitados y, finalmente – con excepción de Humareda – por el uso de la fotografía – propia o de otros acervos – como recurso para dotar de verosimilitud a esos fragmentos de la urbe llevados al cuadro.

Dentro de ese correlato visual la pintura de Quijada se distingue particularmente por representar vistas amplias de la urbe en las cuales la línea de horizonte y el cielo es tan



o más importante – por el área del lienzo que se le concedía – que la arquitectura o aquello “edificadō”, así como por detenerse ante las zonas más “impersonales” y a la vez mejor diseñadas por corresponder a la infraestructura de tránsito masivo y anónimo como la de los viaductos, rampas o puentes. Nuestra ubicación como transeúntes de la obra de Quijada es riesgosa: a veces estamos en medio del tráfico o en lo alto de un puente peatonal, obteniendo a cambio del vértigo una mejor perspectiva.

En las obras reunidas en *Metal y Melancolía* hallamos dos conjuntos. El primero, integrado por cuadros que de alguna manera prolongan lo antes mencionado y que reconocemos en los puentes, en las torres de alta tensión y los sectores “asfaltados” – cercano a la poética de Quijano en este aspecto –; y el segundo conformado por cuadros en los que nuestro artista “enfoca” algunos elementos, preferentemente estructuras de hierro como los tióvivos – coincidente en este punto con Polanco – tomados de ferias de Lima y de otras ciudades, denotando la importancia en todas del sentido de la “diversión” – lo que revela hasta qué punto somos reclusos de nuestra ciudad – y que dentro del contexto de su trabajo cumplen la función de remarcar la sensación de un tiempo detenido con su soledad y su peculiar diseño.

Desde la perspectiva actual encontramos que Quijada, además de otorgarnos vistas urbanas con características precisas, nos sugiere un peculiar modo de recordar la ciudad. Los fondos monocromos en gradaciones perfectas sobre los que el artista coloca la silueta o el perfil calado de un lugar específico virado a un color irreal le confieren a la imagen la consistencia de una evocación. En algunos casos esta monocromía del fondo nos lleva a dudar si es de día o de noche en la locación respectiva. Tal vez veamos así la ciudad cuando “recojamos nuestros pasos”, en caso de que se nos conceda ese último paseo, en el que parece que tendremos la ciudad para nosotros solos.

PERÚ, VIAJE AL SOL.

Juan Manuel Castro Prieto.
Centro Cultural de España.

El fotógrafo contemporáneo, por la naturaleza de su oficio, es probablemente el artista visual que se haya más cerca de concebir su trabajo de captura de imágenes y su propia vida como el registro de su trayecto por un paisaje que puede ser geográfico o mental. La cámara fotográfica



en manos de alguien que sabe qué encuadrar con el visor se convierte en una bitácora que rescata segmentos visibles del transcurrir de aquello que, sin mucho reparo, llamamos “realidad”. Y fotografiar el desplazamiento por un territorio que no es el nuestro y al que hemos idealizado durante años puede llevarnos a conmociones poéticas insospechadas.

Visitamos la exposición fotográfica "Perú, viaje al Sol" sin esperar ninguna sorpresa pues ya sabemos que el Perú es un país mágico, diverso, infinito, telúrico, surreal, sencillamente único. Por eso entramos sin esperar que un fotógrafo extranjero nos sorprendiera mucho con su trabajo en "nuestro" país. Pero Juan Manuel Castro Prieto, el fotógrafo español autor de las imágenes en blanco y negro de esa abigarrada muestra, sí nos desconcertó.

Costaba un poco procesar las decenas de fotografías de formatos diversos que colgaban de las paredes del Centro Cultural de España. Además de las referencias a lugares como Paucartambo, Taquile, Jaén, Puerto Pizarro, Nazca e Iquitos habían varios otros cuyos nombres no sonaban conocidos – La Jalca, El Chillo, Colcamar, Palma Real – y por ello sus retratados venían como de un lugar más recóndito, como salidos de una cuarta dimensión a la que aún no habíamos tenido acceso. Recién durante la segunda visita pudimos apreciar mejor el trabajo y aunque no nos pareció muy acertado el montaje – a veces el atiborramiento funciona y en este caso pensamos que no – fuimos comprendiendo que



estábamos ante una gran porción del acervo fotográfico acumulado por Castro Prieto durante nueve viajes al Perú en el lapso de once años; que estábamos ante un genuino diario de viaje en blanco y negro.

Si estamos de acuerdo con que a pocos se nos cumplen los sueños concordaremos en que Castro Prieto es uno de esos afortunados: admirador incondicional de la obra de Martín Chambi e interesado a partir de esa obra por el Perú, este experto laboratorista de oficio recibe en 1990 el encargo de viajar al Cuzco para positivizar las placas de Chambi con miras a la realización de una gran exposición en Madrid. Así de sencillo.

“De pronto se hacían realidad dos sueños: viajar a Perú, mi país preferido, y positivizar la obra de Martín Chambi, mi fotógrafo más admirado”⁵.

Los dos primeros viajes al Perú los hizo en 1990 y el noveno y último en el 2000. Ese es el arco temporal en el que fueron ejecutadas las tomas. El punto en el que inició ese viaje por el Perú fue precisamente el laboratorio de Julia Chambi, donde se conservan las cerca de veinticinco mil placas del archivo de su padre. No podemos dejar de pensar en la enorme influencia que el contacto con todo ese material, en su mayor parte inédito, pudo ejercer sobre el fotógrafo español.

“Cuando tomaba entre mis manos los negativos de vidrio de fotografías como La Boda de Gadea o El gigante de Paruro, sentía escalofríos”.

Después de ese concreto trabajo de laboratorista “positivador”, y ya conocedor como pocos de la obra de Chambi, Castro Prieto estaba listo para sumergirse en nuestro vasto país, al que permaneció vinculado durante toda la década, desplegando del todo su sensibilidad de artista.

A partir del tercer viaje en abril de 1994 trazó un itinerario especial: *“Volvimos al Machu-Picchu, un lugar especial, fuera del tiempo y del espacio. Por más fotos que veas, cuando llegas allí la sorpresa te sobrecoge. (...) También conocí por primera vez la selva, la inolvidable ciudad de Iquitos y su barrio de Belén”*

En mayo de 1995, viaja por cuarta vez, acompañado esta vez por Mario Parralejo –cada vez vino acompañado de un compatriota y amigo que fungía de cómplice y asistente – y este fue su plan: *“Seguimos la ruta de la costa norte hasta Chiclayo, para partir luego hacia una región desconocida: Chachapoyas; después viajaríamos a Iquitos y finalmente a la sierra norte y el Callejón de Huaylas (...) El descubrimiento de este viaje fue Chachapoyas”.*

En el viaje de 1997 visitó nuevamente Chachapoyas – *“el eje fundamental”* – para pasar luego por Puerto Maldonado, Pisco y Nazca. En el sexto viaje – a fines de 1998 – las cosas no salieron como el fotógrafo esperaba. A veces los lugares le jugaban una mala pasada y se hacían los hostiles, como el amor entre hermanos, tanto cariño que se agria por la convivencia apiñada en el seno del hogar.

Hay una fotografía de Chambi que es conmovedora para quienes lo admiramos, en la que él aparece al lado de la mula sobre la que transportaba su voluminoso equipo. Esa imagen es una de las primeras que conoció Castro Prieto y que lo marcaron profundamente: *“Pensé que sería bonito ir a Perú con una cámara de 20 x 25 y experimentar las mismas sensaciones de los fotógrafos antiguos, como Chambi, que recorría los Andes cargado con una cámara gigante a lomos de una mula. Ya no pude dejar de darle vueltas a la idea”.*

⁵ Coloco en cursivas algunos extractos del texto escrito por el autor en el libro que se titula como la exposición.

Este anhelo se realizó en abril de 1999, su séptimo viaje. Hasta antes de ese momento usó tres cámaras de tres formatos diferentes las que – como dice Alejandro Castellote, curador y cómplice del artista en el viaje de 1997 – tenía siempre a mano y listas para disparar.

“Volvimos al estudio de Julia. Fue emocionante, estaba exactamente igual, el mismo olor, no habían pasado nueve años. Allí, rodeado de las fotos y negativos de Martín Chambi, sentí que era el momento de empezar a ver Perú con la cámara de 20 x 25. Julia se emocionó y comentaba: Igualito que mi papá. (...) Finalmente llegamos a Iquitos, completando así el recorrido por las tres zonas que sintetizan los tres grandes mundos de Perú: la sierra, la costa y la selva”.

“De la experiencia con la cámara 20 x 25, me sorprendieron varias cosas: la primera fue la visión tan maravillosa que se tiene cuando te cubres con el trapo negro y ves el mundo ‘cabeza abajo’; la segunda, lo rápido que te acostumbras a la cámara y lo atrevido que te vuelves con el tiempo; y la tercera, que cuando haces fotos con ella la gente te respeta. Estamos tan acostumbrados a las cámaras normales que cuando vemos a alguien con un armatoste así nos damos cuenta de que esa persona va en serio”.

Tal como lo confesó el autor, detrás de esta exposición y detrás de los viajes y detrás de las dos últimas décadas de su vida de artista estuvo la mano de Chambi. Cuando revisamos el libro-catálogo editado descubrimos que las fotografías de un diario de viaje se aprecian de un modo más entrañable impresas en un libro que en una exposición.

“No he pretendido dar una visión ni global ni real de Perú, tan sólo recoger mis experiencias y sensaciones, aquello que me ha emocionado o me ha hecho soñar y mostrarlo a los demás. Perú es mucho más, lo mío sólo son sombras en un día nublado”.