

Andrés Sánchez Robayna
Jorge Oramas
o El tiempo
suspendido



Galaxia Gutenberg

© Marta Ouviaña

Andrés Sánchez Robayna, nacido en

Las Palmas (1952), es poeta y ensayista. Catedrático universitario de Literatura, ha sido conferenciante y profesor en diversos centros y universidades de Europa y América (São Paulo, Nueva York, Florencia, Puerto Rico, etc.). Fundó y dirigió la revista *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993), considerada «una de las expresiones más altas del pensamiento crítico en torno a la literatura y las artes plásticas» de la reciente historia cultural española. Ha recibido el premio Nacional de la Crítica por su libro de poemas *La roca* (1984), así como el premio Nacional de Traducción (1982) por su versión de la poesía completa de Salvador Espriu. Dirigió el Departamento de Debate y Pensamiento del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) a raíz de su fundación. Su obra poética, traducida ya a varias lenguas e iniciada en 1970 se recopila en el volumen *En el cuerpo del mundo* (Galaxia Gutenberg, 2004), al que ha seguido, en 2010, *La sombra y la apariencia*. Entre sus libros de crítica y ensayo figuran *La luz negra* (1985), *Para leer «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz* (1991), *Silva gongorina* (1993), *La sombra del mundo* (1999), *Deseo, imagen, lugar de la palabra* (Galaxia Gutenberg, 2008), *Cuaderno de las islas* (2011), *Variaciones sobre el vaso de agua* (Galaxia Gutenberg, 2015) y *Nuevas cuestiones gongorinas* (2018). Es también autor de *La inminencia (Diarios, 1980-1995)* (1996), *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)* (2002) y *Mundo, año, hombre (Diarios, 2001-2007)* (2016). Ha traducido, entre otros, a William Wordsworth, Wallace Stevens, Paul Valéry, Joan Brossa y Ramon Xirau. Actualmente dirige el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna.

La obra del pintor Jorge Oramas (1911-1935) llama enseguida la atención por su extraña pureza, que configura un mundo pictórico al mismo tiempo enigmático y preciso. Ya se trate de paisajes rurales o urbanos, ya de retratos o de bodegones, sus cuadros aparecen definidos por una rara economía y simplicidad, por un espíritu geométrico alzado sobre «un silencio y apacibilidad casi quietistas», como asegura el poeta Andrés Sánchez Robayna en esta breve e intensa monografía. Un mundo plástico doblemente asombroso en la medida en que Oramas, fallecido a los 24 años, apenas contó con un lustro para realizar su obra, madura ya casi, sin embargo, desde sus comienzos. El estatismo, la objetivación del espacio –palmerales, tuneras, casas, pitas, colinas–, el mar alto y erguido como límite, parecen plasmar un himno a la hora presente bajo la luz del mediodía atlántico. «Todo está aquí –escribe Sánchez Robayna– en un interminable mediodía del ojo.» Estamos ante imágenes primordiales y primitivas, cercanas tanto a la Nueva Objetividad de la pintura europea de la época como a la «*pittura metafisica*», imágenes capaces de entregarnos un instante suspendido en el transcurrir del tiempo.

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: septiembre de 2018

© Andrés Sánchez Robayna, 2018
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018
Imagen de portada: Jorge Oramas,
Risco, óleo sobre lienzo, 41 × 34 cm.
Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN: 978-84-17355-85-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

*Para Marta, los días de El Toril
y todos los demás de la memoria*

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones de espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado, cuando va en busca del tiempo perdido, quiere «suspender» el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo comprimido.

GASTON BACHELARD

PRELIMINAR

Este libro es el fruto de una larga espera. Aunque en otras ocasiones –ya desde finales del decenio de 1970– nos hemos ocupado de esta obra pictórica, la escritura parece reservar a veces su «definición mejor» para un momento que no podemos prever. Ese momento, se diría, no depende tanto de nosotros mismos cuanto, en el mejor de los casos, de la maduración que en nuestro interior va experimentando su objeto, esta vez un conjunto de pinturas difícilmente olvidables.

Lo de menos sería ahora tratar de recordar cuándo una de estas pinturas se situó por vez primera ante una mirada que, a partir de ese momento, no ha dejado nunca de sentir su poderosa seducción. Debió de ocurrir, pensamos, en la adolescencia, tal vez en alguna exposición colectiva, pero su huella no ha podido ser en nosotros más duradera. Desde entonces, sus colores, sus espacios, sus misteriosas figuras, han vibrado y continúan vibrando hasta hoy en nuestra retina con una intensidad comparable en buena medida a la de los grandes maestros. No deja de asombrarnos la capacidad de esta obra para fijar en nosotros un puñado de imágenes –de escenas, de situaciones plásticas– que se vuelven, al cabo, imborrables. Nos hemos preguntado más de una vez, por ello mismo, si Oramas no sería en realidad uno de esos maestros. Dicho en otras palabras: si ese modo de latir en nuestro espíritu, de impregnar con tanta fuerza nuestra mirada, no sería una prueba suficiente

de la perdurabilidad con la que identificamos a los más reconocidamente universales e intemporales artistas.

Nuestra conclusión es que, al cabo, este aspecto importa hoy más bien poco, en un mundo en el que la inestabilidad de nuestros valores apenas puede asegurar ya nada en este ni, desde luego, en otros muchos sentidos. Lo único cierto, en suma, es el latido, la gravitación, la impregnación aludida. Y más aún cuando –salvo para unos pocos *connaisseurs*– se trata de un artista prácticamente secreto. ¿Cómo ha podido esta obra permanecer durante tanto tiempo al margen de las estimaciones oficiales, aquellas que otorgan trascendencia artística? Jorge Oramas no es, acláremoslo, un desconocido. Su importancia histórica ha sido aceptada desde hace tiempo, siempre en el ámbito de los especialistas. Sin embargo, hay algo en esta obra que parece defender su secreto o su verdad de los esquemas o las simplificaciones al uso, como si su pureza o su singularidad creadora se resistiera a integrarse en los patrones acostumbrados. Y de ahí, sin duda, nace uno de sus grandes atractivos.

Esta peculiaridad no es, sin embargo, la mayor de las distintas paradojas que se hallan en el centro mismo de la pintura de Oramas. La paradoja más importante, con mucho, es otra: estamos ante un idioma plástico que –tras una fase de formación sólo conocida hoy en una pequeña parte– llegó a su plena madurez de una manera asombrosamente temprana, porque el pintor fallecía un poco antes de cumplir 24 años, víctima de la tuberculosis. No es cosa fácil entender, y menos aún explicar, cómo un lenguaje artístico llegó a su absoluta cristalización, a conseguir tal grado de cohesión expresiva, en una fase en la que más bien cabe esperar que un artista se encuentre apenas en los albores de su aprendizaje.

Sin dejar de lado la vida del pintor, sin ignorarla, las páginas que siguen rehúyen toda tentación de biografismo, y aspiran a hacer de esta obra pictórica una lectura esencial-

mente intrínseca, fundada en la interpretación del mundo a un tiempo enigmático y preciso que se desprende de sus poderosas imágenes. Sólo así, pensamos, cabe acceder al sentido más hondo de estas pinturas; es decir, sólo de este modo es posible penetrar en el orbe de las imágenes primordiales, de los arquetipos que rebasan el inconsciente personal y nos sitúan de lleno ante el fenómeno plástico – poético– universal y primitivo.

No hemos querido en estas páginas, ni mucho menos, hacer crítica de arte al uso, en el supuesto, ciertamente improbable, de que hubiéramos *sabido* hacerla. Es inútil aclarar, en cambio, que si nos servimos aquí de los datos que proporciona la experiencia poética, es porque esos datos se muestran, creemos, particularmente eficaces a la hora de traducir en el plano verbal la esencia de las imágenes plásticas. La indeclinable devoción de Oramas por los objetos terrestres y por su luz a la vez acerada y radiante (en todos los sentidos de este término, pero empezando tal vez por el de la alegría más pura) parece reclamar incesantemente el testimonio poético, atraerlo hasta su centro y hacerse uno con él.

Una larga espera, dijimos más arriba. Ha sido precisa, en efecto, una demorada, ininterrumpida frecuentación de esta obra, y también algo parecido a lo que cabría llamar una lenta sedimentación de sus imágenes, para que ahora podamos ensayar al fin con relativa extensión, después de muchos años, un acercamiento tanto a lo que esas imágenes ponen ante nuestros ojos como a lo que atesoran de manera invisible.

A. S. R.

Liubliana, 31 de julio de 2017

1

No hay en Jorge Oramas –será preciso decir de entrada– evolución artística. Salvo en un aspecto que se verá enseguida, no existe en el conjunto de esta obra pictórica, en efecto, ese proceso, natural en creaciones de cualquier naturaleza, que suele marcar el desarrollo o las progresiones de un lenguaje y que hace ir a todo artista de una fase a otra fase, de un momento expresivo a otro, incluso si tales fases y momentos –y hasta «estilos»– no suponen cambios bruscos y llegan a configurar una unidad artística precisa.

El caso de Oramas es peculiar, porque se trata de una obra pictórica que, ya casi desde sus inicios a finales de la década de 1920, aparece definida por unos elementos que no cambiarán, si no es para mostrar de manera sutil lo que en términos musicales cabe llamar *variaciones sobre un mismo tema*. Ese tema es, sin duda, rico, polivalente (y, más de una vez, casi inasible), pero no sufre grandes alteraciones formales y se presenta siempre con una visible homogeneidad.

La razón es sencilla: desde que Oramas ingresa en 1929 en la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez, de Las Palmas de Gran Canaria, hasta que muere en 1935, sin cumplir aún los 24 años, transcurre apenas –conviene subrayarlo– poco más de un lustro. Difícilmente puede haber, en un período tan corto de tiempo, algo parecido a una evolución, a un conjunto de transformaciones apreciables de un estilo. Ni aun en el caso de que una rápida quema de etapas, durante el período de formación, llevara a un creador a dife-

rentes tentativas y experimentos –a una sucesión de «pruebas», en suma, de posibilidades expresivas–, se podrían producir en tan breve plazo temporal mutaciones que concluyeran en un claro logro artístico como el que observamos en Oramas. No cabe excluir que, antes de su ingreso en la Escuela Luján Pérez, es decir, antes de sus 18 años, Oramas ya hubiera pasado por una o por varias de esas etapas, por muy juveniles e ingenuas que estas llegaran a ser. Sin embargo, es difícil imaginar a un pintor de 15 años (e incluso a un «pintor niño») con plena conciencia artística, esa conciencia que no tardaría en manifestarse a partir de 1929.

Un lustro apenas de trabajo, así pues, constituye el marco temporal con el que contó esta obra para materializar su sueño creador. No hay fechas en estos cuadros, como si todos ellos no fueran, en realidad, sino fragmentos de una gran pintura única. Las *variaciones* de las que hemos hablado compondrían, a su vez, una sola pieza musical que va adquiriendo tonalidades diferentes, ritmos sólo relativamente diversos, según pasan los días, los meses y las estaciones y, con ellos, ese presente sucesivo que es cada imagen coagulada, cada trazo, cada pintura.

No llegan a media docena los cuadros que llevan fecha en la producción de Oramas hasta hoy conocida. 1932, 1934, 1935. ¿Necesitamos esas fechas, en realidad, si ellas no nos sirven en absoluto para hablar de una evolución, si esta última es, en rigor, una dimensión o una categoría inexistente en el seno de esta obra?

En el plano evolutivo, la excepción que mencionábamos al comienzo viene, en realidad, a confirmar lo ya dicho: la única transformación importante que se produce en el conjunto de la pintura de Oramas es la que representa la superación de cierto impresionismo (ya, de todos modos, residual) que cabe advertir aún en el momento de su ingreso en la Escuela Luján Pérez y en el período inicial de su aprendizaje en ella. Montañas desdibujadas, paisajes mar-

cados por ciertas condiciones de iluminación difusa, determinados matices atmosféricos, delatan la huella de una visión que todavía no es la suya. Son muy pocas las pinturas conservadas de esa fase (destruidas, según un testimonio fidedigno, por el propio Oramas). Bastan, sin embargo, para advertir el cambio que representaba el que iba a ser, enseguida, el lenguaje más definitorio del pintor.

Ausencia de fechas, en efecto. Y una obra que brota en un lapso temporal brevísimo en lo que se refiere a su absoluta cristalización, alcanzada tempranamente.

El tiempo –algunas de sus formas– empezaba ya a estar presente en la raíz misma de esta pintura.

2

El género pictórico con el que comúnmente se asocia la obra de Jorge Oramas es la pintura de paisaje. Oramas es considerado ante todo «el pintor de los Riscos», esto es, de los barrios populares con casas de vivos colores situadas en las laderas de las montañetas o colinas («riscos») que envuelven por el poniente la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, estos paisajes urbanos, que veremos más tarde, no son sino una modalidad de las pinturas de paisaje en el seno de esta obra plástica. Será preciso examinar de manera breve, antes que nada, qué concepción de «paisaje» es con exactitud la de Oramas, cuál es su versión de las tradicionalmente llamadas «escenas de la Naturaleza».

Apenas necesitamos detenernos en el hecho de que la noción de «paisaje» es de origen artístico, es decir, en el hecho de que el «paisaje» constituye, en rigor, una creación, una invención del arte. Como ideación del arte, el género «pintura de paisaje» ha sometido la vista del «país» o del mundo rural a toda clase de interpretaciones, desde la más sublime hasta la más realista, e incluso la «intervencionista», sin olvidar el llamado «paisajismo abstracto».

Oramas parece haber comprendido desde muy pronto que la pintura de paisaje, como tal «creación», parte de una realidad concreta para llegar a otra realidad: la de su versión artística. Es decir: hace del «país» un «paisaje». Pintar un paisaje significaría ante todo, así pues, llevar a cabo un trabajo de selección, configuración y expresión de determi-

nados elementos de la Naturaleza con el fin de establecer una nueva realidad. Ya desde finales del siglo xv, con las acuarelas y gouaches juveniles de Durero y, enseguida, con Patinir y su ampliación o dilatación de la *veduta*, la «nueva realidad» que suponía una pintura de paisaje fue imponiéndose en el arte occidental, un paisaje asimismo influido (antes y después) por la literatura, empezando por la poesía, «pintura que habla». La versión acaso más extrema de esta operación «inventiva» llevada a cabo por la pintura de paisaje –y que constituye el sentido mismo del género– es el «paisaje imaginario» y su variación moderna, el «paisaje onírico».

En cualquiera de sus formas, la pintura de paisaje (incluida aquella que ha actuado de manera inconfundible en nuestra manera de ver determinado lugar o «país») muestra más pronto o más tarde su carácter «creador». Observado desde este ángulo, cualquier cuadro de Oramas revela enseguida su índole inventiva. Partiendo de precisos elementos objetivos característicos del «país», la operación creadora consiste para este pintor en seleccionar algunos de esos elementos y ofrecerlos en una suerte de peculiar restricción expresiva, una «abreviatura» visual de notable expresividad. En otra ocasión hemos preferido hablar de «esquematismo» o reduccionismo de los datos contemplados, en busca de una síntesis o una economía de datos que permita hacer *hablar* al «país» a través de algunos de sus elementos esenciales. Reciba el nombre que reciba, esa operación nos permite, en efecto, ver un espacio preciso.

Oramas, sin embargo, consigue al mismo tiempo mucho más que esto último. Tómese, por ejemplo, *Rocas y pitas* [26]. En este cuadro, el primer plano está ocupado, a la izquierda, por unas rocas casi geométricas y una pita verde que parece competir con las rocas en espíritu simétrico. A la derecha observamos más rocas y una densa sombra que traza una diagonal interrumpida hacia el centro de la pieza.