

Andrés Sánchez Robayna
Jorge Oramas
o El tiempo
suspendido



Galaxia Gutenberg

Andrés Sánchez Robayna

Jorge Oramas
o El tiempo suspendido

Galaxia Gutenberg

También disponible en eBook

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

Primera edición: septiembre de 2018

© Andrés Sánchez Robayna, 2018
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B. 20230-2018
ISBN: 978-84-17355-68-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos 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 transcendencia artística? Jorge Oramas no es, aclarémoslo, 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 esencialmente intrínseca, fundada en la interpretación del mundo a un tiempo enigmático y preciso que se desprende de sus poderosas imágenes. Sólo así, pensamos, cabe acce-

der 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 –y 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

I

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. Dificilmente 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 diferentes 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 marcados 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 testimo-

nio 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.