

Al cuidado de
Sebastián de la Nuez
Año V.
Núm. 221

Asesores:

Flora Lilia Barrera

Montserrat Hernández

Juan Marrero

Archipiélago Literario

Luis Palmero muestra actualmente su obra última en la Galería Manuel Ojeda, de Las Palmas, y en el Estudio Artizar, de La Laguna. Los textos de Juan Manuel Bonet y Angel Sánchez pertenecen al catálogo editado por Manuel Ojeda, quien ha facilitado su reproducción. Los dibujos que los acompañan fueron realizados por el pintor expresamente para esta página.

Una sola mirada lenta

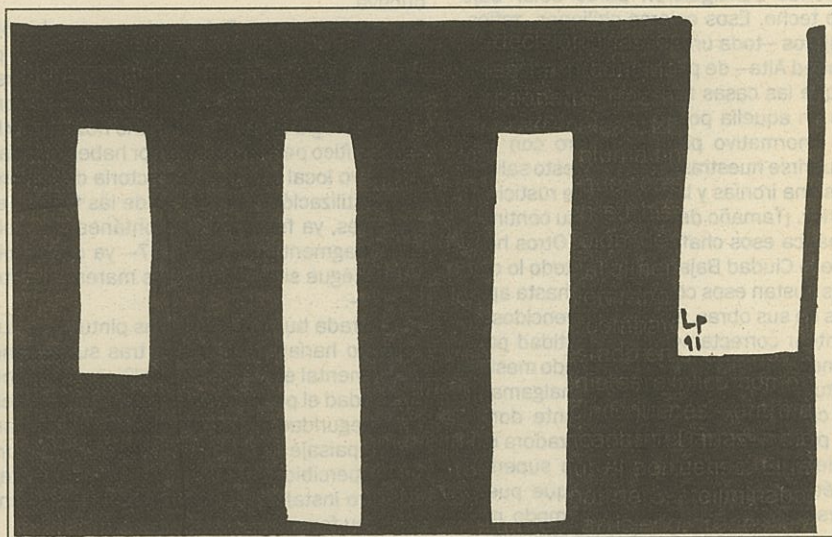
CARLOS E. PINTO

UNA rápida mirada memorística a la obra de Luis Palmero, reproduce el paseo por la orilla de un mar que crean sus pasos, un mar cuyos fragmentos —imágenes o vestigios, eco de ausencia o plenitud de ola— configuran los pedaños que nos conducen a una suerte de enigma paradigmático que caracteriza la parte misteriosa, la humanamente más ambiciosa parte de la creatividad insular, aquella que perfila los límites de nuestra percepción, donde el silencio y el delirio se hermanan y confunden.

Andrés de Lorenzo Cáceres y Juan Manuel Trujillo añoraron el «vino de Canarias», artificio de los silencios de Hamlet o del delirio de Falstaff, e imaginaron, y estuvieron seguros de ello, un nuevo florecimiento —nombre y renombre de las Islas— en el cultivo de las cosas espirituales. Este regocijo arropó a nuestra vanguardia hasta 1936. Después ya no fue igual.

Una preciosa botella de «canarias» se descorcha hoy para nosotros. La paladean y aplauden dos entusiastas del buen ver: el crítico Juan Manuel Bonet y el poeta Angel Sánchez.

Al leer sus textos, comprenderemos la variada embriaguez que el producto produce, y su automática dependencia. Con la humildad providencial que envuelve a



todo aquel al que «asombra su oficio», y recuerdo a Luis Ferial, Luis Palmero va destilando un néctar sólo digno de reposados y delectantes contempladores: un mirar insaciable llama al que ve sus últimos, diminutos, óleos insulares. En medio de la salvaje y vocinglera fiesta política que nos envuelve, otra fiesta visual, culta e íntima, está teniendo lugar en el Archipiélago Canario. Para disfrutar de ella no es imprescindible hablar demasiado, ya nos lo había advertido el pintor hace bastantes años, en aquel *Boceto para pinturas* publicado con motivo de su primera mues-

tra, en 1978, en el Ateneo de La Laguna:

Con una palabra,
con una sola, con una sola,
con una solamente,
con una sola, con una sola,
con una sola mirada lenta,
solamente.

«Una sola mirada lenta» ha sido, y sigue siendo, la mejor invitación a la fiesta del espíritu que nos da Luis Palmero en estos días inhóspitos.

Mínimas notas para Luis Palmero

LUIS Palmero, de cuya existencia supe por Andrés Sánchez Robayna, y cuya obra vengo siguiendo desde los tiempos de *Iridio* o un *pasillo de sol oriental* (Sala de Arte y Cultura, La Laguna, 1983), es uno de los nombres canarios que más me interesan. No quisiera que la afirmación se entendiera en sentido restrictivo. Luis Palmero es, hoy por hoy, en abstracto, esto es, fuera de cualquier contingencia «geográfica», uno de los pintores que más me interesan. (Pero desgraciadamente, fuera del archipiélago hay pocas ocasiones de contemplar sus cuadros en directo. Nunca se expuso su obra de modo individual en la península, y tampoco figuró en la única colectiva canaria relevante que por aquí se ha organizado).

Los cuadros recientes de Luis Palmero, de pequeño formato, nos hacen señales en la distancia. Son breves y esenciales. Son geométricos —lo eran más hace unos años—, pero a la vez están cargados de una inusual tensión poética.

Un ejemplo de esa esencial poética que anima la obra de Luis Palmero: su triángulo en amarillo, rojo, azul y ocre, sin título, de 1986, para la cubierta del número 12-13 de la revista tinerfeña *Syntaxis*, número que incluye un breve dossier que permite apreciar la realidad del diálogo, del «cruce de proyectos», entre tres pintores (Luis Palmero, José Herrera y José Luis Medina Mesa), y tres poetas (Andrés Sánchez Robayna, Miguel Martínón, Nilo Palenzuela).

Elogio del pequeño formato. Algunos de los creadores más grandes del siglo XX eligieron conscientemente el pequeño formato, como un programa de inelocuencia, de concentración, de introspección, de hondura. Es el caso, en pintura, de Klee, de Malevich, de Mondrian, de Sima, de Meret Oppenheim, y entre los españoles de Luis Fernández. (Recordar también, en poesía y en prosa, el fulgor de tantos fragmentos. Por no hablar de la música. Por no hablar del arte y la cultura

JUAN MANUEL BONET

de Extremo Oriente, tan decisivos en su día para Luis Palmero).

Elogio de la contención: «la pintura es un problema de contención», escribe Luis Palmero en «José Jorge Oramas: tres notas y tres dibujos o la comunión» (*Syntaxis* nº 15, 1987) a propósito de la obra de su predecesor José Jorge Oramas.

Pintor que escribe: especie por desgracia no muy frecuente en nuestro país. Pintor que escribe conciso, claro como Luis Palmero: todavía menos frecuente.

Elogio de la luz, de la reverberación, de las sombras luminosas.

La voluntaria soledad, la voluntaria pobreza, la voluntaria economía de medios.

Los cuadros recientes de Luis Palmero se fundamentan, como viene siendo norma en él, en la geometría. Esa geometría es cada vez menos abstracta: pronto caemos en la cuenta de que la mayoría de los elementos plásticos que los configuran proceden directamente de la arquitectura popular canaria, de sus edificaciones a menudo de una planta, de sus juegos de luces y de sombras, de sus alineaciones de puertas o ventanas, alineaciones unas veces repetitivas, *minimal*, y otras por el contrario caprichosas y complejas. Junto a todo eso, en la pintura de Luis Palmero hacen acto de presencia, por lo demás, otros elementos reales, ellos también convertidos en elementos plásticos: pitas, praderas, colinas, rocas, cielos sin nubes. Y el mar. El mar vertical de Tenerife, la luz que reverbera sobre el agua, los buques y las barcas, los muelles del silencio. (El horizonte atlántico: el gran tema común a casi todos los creadores, del simbolismo en adelante, en la modernidad canaria).

«La pintura —escribe Luis Palmero ya en 1983, en sus «Ocho notas» incluidas en el catálogo de *Iridio*— es como un trasatlántico o un trineo». Y añade: «Un cuadro y un barco

tienen más relación de lo que parece». En sus notas sobre Oramas, vuelve sobre esta obsesión de insular: «¿Verdad que se entiende, con este pintor, cómo un cuadro y un barco son lo mismo?».

El propósito constructivo, en Luis Palmero, es desde siempre compatible con una sensibilidad muy especial para las texturas, que lo aleja del hielo *minimal*. Sánchez Robayna hablaba ya, en 1983, y en el mencionado catálogo de *Iridio* de su «peculiar sensorialidad». Idéntica combinación de rigor y de lo que él mismo define, en el texto para su exposición *Fragmentos* (Casa de la Cultura Benito Pérez Armas, Lanzarote, 1987), como «rumor interior» late también tras su trabajo cromático —esos colores ya tan suyos, azules ultramar, verdes, rosas salmón, naranjas, rojos, amarillos, ocre, sienas, intensos, y a la vez voluntariamente sordos. Oramas, el raro metafísico de Las Palmas: una de las voces más secretas y más puras del siglo canario, y un pintor que al fin empieza a ser estimado fuera de las islas, fuera del siempre restrictivo marco «local». En los últimos tiempos, Luis Palmero se inscribe conscientemente en esa tradición, se pone bajo la advocación de este faro, de esos cuadros que son para él auténticos talismanes. Aborda los mismos o parecidos temas —de Oramas y sus riscos le viene, por ejemplo, la referida fascinación por la geometría y por los encendidos colores de la arquitectura popular canaria—, y lo hace con idéntica pureza, con idéntico afán de reducir el mundo a los límites de la superficie pintada, con idéntica capacidad para encontrar un esplendor, y un orden, en la humilde realidad que le rodea.

Luis Palmero, en su isla atlántica, en su ciudad dormida de La Laguna, ciudad tan de la otra orilla ya. Luis Palmero, construyendo lentamente sus pequeños cuadros esenciales, sus fragmentos rigurosos, sus señales, su misteriosa quietud, que irradia luz.

Palmero abriendo brecha de alegría reflexiva

ANGEL SÁNCHEZ

C IERTOS habitantes de la Ciudad Baja —acomodados en las gamas discretas del espectro: los cremas, los tonos pálidos, los colores entonados— como haciendo atalaya de firmeza conceptual en el basalto de sus casonas señoriales, siempre han dicho desaires (si no desprecios) de mal gusto que tienen los risqueros a la hora de dar una mano de albeo a sus casitas terreras, allá arriba en la cresta donde consiguieron parco solar bajo modesto techo. Esos colores chillones, zafios, barriobajeros —toda una contradicción para los de la Ciudad Alta— de puro desafortunados que tal parece que las casas fueran a arder..., revelarían que en aquella pobre gente un gusto ineducado, anormativo para el decoro con que deben cubrirse nuestras vidas. Un gesto salvaje que ocasiona ironías y la censura de rusticidad y ordinariéz. ¡Tamaño desafío para su continencia cromática esos chafarrinones...! Otros habitantes de la Ciudad Baja pensarían todo lo contrario, les gustan esos colores vivos hasta apropiárselos en sus obras. Son los convencidos de que plantear correctamente la identidad pasa forzosamente por la asunción del grado mestizo de la cultura propia. Creen en una amalgama de fuerzas comparables cualitativamente donde no haya predominio de casta visualizadora que quiera detentar cualquier supuesta superioridad estética. Son conscientes de que puede concebirse la historia local de un modo más igualador y relativizado, a lo que les impulsa un pensamiento artístico progresivamente socializador.

Ellos han visto y siguen viendo esas modestas casas de los riscos capitalinos como las viviendas de una mayoría de la población desplegando su propia competencia estética frente a la tiranía del decoro, la gama discreta y el buen tono burgueses. Es una mirada social la que lanzan hacia arriba, donde estalla la luz arrebatadora de lo excesivo, lo inconveniente... En nuestro siglo a esos otros habitantes si eran pintores o escultores se les llamó indigenistas, aproximación que —aunque de fácil cuestionamiento— era un modelo instintivo de acercarse a eso otro habitante capitalino tan salvaje y desafortunado en el color local.

Hoy parece claro que esa escuela plasmó con voluntad ideológica su visión colorista y formal de la fenomenología criolla (que no hace distinciones entre el indígena y el indigente) dando como resultado plástico los colores crudos, la facies racial, las labores humildes de capo y mar... Hubo en ellos un descubrimiento y una apropiación identificadora, pero apenas investigación. En Jorge Ormas, sin embargo, se intuye que desde el mismo estilo indigenista el siglo puede avanzar plásticamente entre nosotros con otras posibilidades.

Tal ocurre en ese tratamiento de superficie de color que no es suprematista, ni fauve, ni naïf sino un conglomerado de todo y de nada definible. De invención criolla autónoma, resultado como es el entorno de influencias bereberes, andaluzas, portuguesas, genovesas o caribeñas... Basta recordar el tratamiento que recibe algún panel de las casas decididamente azules que pintó —siendo o no el color coartada de la sombra— para que evoquemos el efecto inercial de una poética criolla.

Tengo para mí que esos muros en la sombra de Oramas, tintos de añil o de almagre, se cuentan

en el número de los objetos poéticos más logrados entre nosotros en los que va de siglo. Enigmas del sujeto que toma el pincel para activar la radicalidad de su alegría, herida de individuación. Herida que se produce a la vanguardia, muy por delante de quienes dijeron decoro y creyeron que la realidad era exclusivamente reproductiva...

Doy por seguro que Palmero ingresa en la nómina de los inventores de materia poética, y por ello no presentar ideológicamente sus versiones de la pertenencia cultural suburbana como una patología del gusto, ni como nostalgia y loa del neolítico periférico, sino por haber abordado el motivo local tras una trayectoria de coherencia y estilización en el rango de las formas elementales, ya fueran de espontánea liberación —sus fragmentos del 86 y 87— ya de elección y despliegue simbólicos —sus mareas sin título del 82—.

Una mirada burda sobre estas pinturas de Luis Palmero harían pensar que tras su militancia experimental en la opción analítica y en la constructividad el pintor haya instalado sus pinceles en la seguridad de lo más clásico: el tema antiguo, el paisaje cercano... Sería tal mirada burda y desapercibida porque, de hecho, ya estaba Palmero instalado en el clasicismo sedimentario de su formación investigadora.

En esa línea estaba casi previsto que Luis Palmero fuera de esa raza de pintores que bordean la transición histórica local para abocar en una modernidad abierta, en virtud de una genuina depuración estilística. Con transición quiero significar esa etapa de difícil acomodamiento al nuevo curso de las formas renovadas que se echa en falta en la pintura hecha en el Archipiélago entre el 36 y los últimos años 50, a pesar del impagable esfuerzo publicista de "gaceta de arte". Esa ausencia general de definición que sucede tras haber cabalgado surrealismo y abstracción sobre las escuelas regionalista e indigenista establecidas, si exceptuamos en el contexto isleño lo redonda que les salió la transición a escultores como Plácido Fleitas o Eduardo Gregorio.

El nutriente causal del arte de transición hacia asumir el grado criollo sería ese modo objetivo de volver con naturalidad a las excitaciones del entorno más cercano, la rústica precariedad de nuestro frágil contentamiento de aislados orgullosos de serlo, menos de estarlo... Se saca el periscopio para mirar formativamente algo más lejos del horizonte regional y nacional, pero el punto de mira se fija de modo inteligente en el primer plano de la borda del buque insignia de las ideas. Lo que aparece en el cuadrante de mira son unas aristas de casas terreras que poseen toda la lujuria cromática de los cuerpos gozosos que han untado en su piel pinturas de paz: el verde entre hinojo y culantrillo que tienen las puertas, un azul que descubre abismos de difícil apalabramiento. Muros rojos y casi negros sugieren lo indecible, se fugan de la fenomenología de referencia posible...

Sus nuevos formatos me dicen que es posible seguir fundamentando con digna pulcritud funcional el pensamiento estético criollo por vía reflexiva e interiorizada —doble contemplación sensorial y sincrética— una vez ha quedado cumplimentado el capítulo de aquellos ismos

del ensimismamiento sociosentimental... Pues se habían expresado notorios sentimientos residuales en el estar criollo (los sentidos, la lucha de clases) y se había postergado un tanto la expresión de las ideas del ser criollo (el sentido, el abismo individual). Mediados los años 50 era ya preciso fundar una ruptura desde la iconicidad indígena (Millares lo hizo) hasta conseguir cierto equilibrio de contrarios, fórmula paritaria del mestizamiento.

Palmero es de los pocos en apuntar vectorialmente hacia el acto fundacional de la nueva mirada, pues no es otra cosa lo que hace que amojonar el terreno estanco con una nueva línea geométrica, paterna y lunar, frente al dominante reinado de la forma curva, solar y materna, que ha dominado tanto el indigenismo como el surrealismo, si admitimos que ambos movimientos despliegan entre nosotros cierto geomorfismo referencial a nivel apropiativo y nada cuestionador.

Se entiende entonces como bastante lógico que el acercamiento de Palmero a materiales de tipología criolla —en sentido extenso— no se haga desde la retórica funcionalista de una experimentación vacía de alma, sino en sentido de ensimismamiento intenso en la idea de la felicidad cromática compartible y, eventualmente, como desafío a la monotonía del entorno urbano. El contenido cálido del motivo le han hecho entrar en razón de unicidad de ambas competencias, cumpliendo con Euclides y con Johannes Kepler ("La vista debe aprender de la razón"). Pues ha sido el mismo impulso el del albañil que inventa y "saca" estos albeos desafiantes al decoro normativo y del propio pintor cargando la medida del color puro, basto y vivo, con un gesto en vanguardia simbólica.

Sienas, amarillos, almágres, salmón, verdes y rojos diversos: ejercicio de buscarse en la actuación cromática de los otros. Exudación mental del pintor poseído por la felicidad identificadora y atrapado por tanta capacidad simbólica como supone en el objeto cuya visualización se le hace deseable.

Algún recuadro mondrianesco muestra cual es el nudo de la historicidad que se pretende abolir. El signo claudicante se acerca a esa sutura o filo donde uno a otro se deben de continuo paisaje e invención. Cuando el añil devora las mismas puertas, se hace con los muros y llega a continuarse tras el hueco de las puertas con un efecto metafísico de trompe l'oeil. Apoyándose esa diafinidad de percepción simbólica surge una estructura lumínica reinventada por la luz interior, ordenada por el azar... Elegida por la mano que pinta, que es antojadiza, refractaria de la pureza colorista de aquello que sea más crudo y ordinario.

La función poética se supera aquí prácticamente como grado de concentración en el objeto, para así suscitar la desnudez del sujeto; actitud cognitiva que llamaremos mística en mera aproximación al orden de lo comunicable. Brecha abierta hacia la alegría reflexiva, cierta transparente felicidad mental, luego pintura. Palmero sobrevuela la vanguardia con el aleteo de los elegidos. Radical en su ensimismamiento debe saber que es reversible, intemporal. A tal respecto, los aforismos o breves reflexiones que el pintor incluye a veces en los catálogos de sus

exposiciones dan la medida de esa nomenclatura de creación no intencional que tiene algo de sagrado: lo suyo es "volar aunque fuera un instante". Y su pintura "transparente, con ritmo interior".

Obra que no avanza en el propósito deliberado de fijar raíces en la tradición, sino buscando arraigarse en el abanico de propiedades que más fulgor dan a la poesía, echando la primera mirada sobre las cosas para conocer la conciencia luminosa del color y recogerse en ella.

Los planos azules de muros a la sombra que veíamos en Oramas separan ya en Palmero la naturaleza viva de las viviendas y se hacen con el aire todo salvo la esquina del cuadro. Es una añil furioso casi en polvo que se diría producido de una trituración cercana a convertirse en un veneno mental muy activo...

Palmero sólo viene a recordarnos lo que ya sabíamos: que el ser se esconde en la cotidianidad opaca y cansina de los muros, puertas y ventanas; que tan solamente espera ser iluminado por la elección que pueda nombrarla simbólica del pensamiento, y que el objeto —o motivo— es un dilapidador de sentido amplio.

Que no había que ir mucho más lejos de nosotros mismos para buscar inspiración estética; para nombrar que nuestra modernidad hace nido, planta mojón, levanta acta fundacional desde el momento en que la pasión de nombrar se ejercita en la propia geografía, que ya reconocíamos analítica en los muros añiles y almágres de Oramas —precedente esencial de poética criolla—, después de tanto haber emotivamente jurado su santo nombre en vano...

Luis Palmero es un ejemplo de racaída continua en sí mismo, un margullar en el pozo esencial de sus facultades poéticas, sin riesgo de abordar de modo emotivo los geomorfismos al uso. Un poseso de esa opticidad climática que favorece la síntesis y aligera la historia creativa de los canarios, siendo el Archipiélago uno de esos climas lumínicos que habilitan muy sensorialmente a los artistas.

Con Palmero entramos en ese apartado de artistas que se encuentran en un momento especialmente interesante de su carrera. Creo que su producción actual entra de lleno en una onda que entronca a las Islas con el Mundo, pues tan frontalmente vindica nuestro ensimismamiento no como un letargo sensorial improductivo sino como una facultad de realización en la felicidad del ser aún aquí y ahora de las cosas sencillas, felicidad que cede la luz atlántica a nuestra poética y a nuestra estética más avanzadas. Pues tal vez sólo baste con captar esencias para nombrarnos en ellas y decirnos luego impregnados de autoestima y contentamiento.

Pues, al fin transicional a sí mismo, está el pintor lagunero en ese punto exacto de poder conservar la virtud reflexiva que prefigura esta captación el sujeto en la geografía —ya que es un alma/mente la que trabaja en vilo— fundiéndose y confundiendo sus apetencias estéticas tanto como su individuación sin causalidad reconocible.

Suyos son los ritmos de definición que lo han ido perfilando desde sus inicios, seguramente orientado en una estilización, en una claridad conceptual que siempre ha estado prometiendo y —lentamente, sin prodigarse— adquiriendo, tan solo sea para devolverla materialmente a los ojos que la esperan.

