

EL SUEÑO CREADOR DE JOSÉ MANUEL CIRIA: EL ÚLTIMO INSTANTE DE LA TRADICIÓN

Mercedes Replinger

El arte moderno es arte de sueño.

El poeta de sueño es generalmente visual, un visual estético.

El sueño es de la vista generalmente. Y el "cuadro", el "paisaje", es de ensueño en su esencia porque es estático, negador de lo continuamente dinámico que es el mundo exterior.

Fernando Pessoa. Sobre Literatura y Arte.

El instante irrepetible del acto creativo, único en su total integridad, junto a la repetición de la tradición, tejen la pintura de José Manuel Ciria. Instante único y repetición infinita, como rostro bifronte de una obra que se desdobra y desborda en múltiples tensiones donde es posible que los lenguajes y las palabras, las cosas y los objetos, lo vivo y lo muerto perduren allí eternamente sujetos a un espacio que, en la pintura de este artista, es un sueño negador de lo continuamente dinámico. La pintura como sueño, en Ciria, proyecta un lugar donde no existe principio ni fin, existen límites pero no comienzo y final. Allí en la superficie helada de la pintura, el tiempo cesa de transcurrir. La pintura como sueño creador es siempre un despertar en otro tiempo, una toma de conciencia de otro tiempo que llena por completo el espacio no dejando huecos para el transcurrir, para el continuo sucederse de los actos. Las imágenes de esta pintura cumplen el mismo papel que los cuerpos flotantes sin gravedad desempeñan en los sueños.

De hecho, es lógico que así suceda, pues la auténtica pintura es siempre sueño, "un sueño realizado, es decir, un sueño que ha entrado en la realidad... un designio: un sueño mensajero, o un sueño en que se cumple o busca que se cumpla un destino"(1). Enigma de la pintura que cristaliza el deseo siempre renovado de alcanzar la unidad originaria y sustancial que le es propia. En el silencio de la pintura de Ciria encontramos esta fidelidad a una obsesión que sólo en el sueño creador tiene su perfecto cumplimiento.

Sueño del poema (1997). La tradición, reflejándose mortalmente, como Narciso, en un único y último instante no sobre la superficie pulida del espejo sino sobre las tenebrosas aguas de la pintura, quebrada y arrugada, mostrando los pliegues del instante que fatalmente oculta su

significado. No podía ser de otra manera: la extraña locura de Narciso atrajo desde el primer momento la atención de José Manuel Ciria, artista profundamente ligado al agua como materia de la imaginación pictórica de su obra. El agua, reducto del ensueño poético, tiene aquí una presencia constante. Incluso encontró una expresión perfecta, “Piel de agua”(2), para nombrar la serie que elaborara en la producción artística del año 1993. Piel del agua, por cuanto ella se convierte en la imagen de Narciso-artista que en el reflejo de la fuente encuentra su verdadero cuerpo hecho de “carne de luna y de rocío”(3). Sobre la “piel del agua” Narciso encuentra tatuado el reflejo de su propia mirada, que se manifiesta en ese juego doble de claridad y opacidad que el mito clásico comporta(4) Narciso se mira en el agua, dice Bachelard, no en el espejo que es un instrumento excesivamente intelectualizado y civilizado y, además, ofrece un reflejo estable, “para soñar profundamente, hay que soñar con materias”(5). Sólo el agua viviente capta la presencia muda de una mirada interrogadora que busca su propio límite en el silencio absoluto del puro acto de la contemplación.

Iluminación de la palabra por la imagen de forma que la escritura queda reducida a surco: un vacío donde la pintura se expande para recuperar el acto engendrador de la memoria originaria. La pintura de Ciria subraya constantemente la herida de la palabra: la incapacidad del lenguaje para poseer el mundo, los objetos, lo visible si no imaginando y soñando otro territorio. Por eso la palabra se transforma en visión. Ciria, a causa de esta conciencia de la primacía de lo visto sobre lo dicho, está fascinado por un mito que, entre otras cosas, narra cómo la palabra sin imágenes está condenada a morir. Eco desdeñado por Narciso se convierte en roca y lamento en el fondo de un valle, ella es la palabra y el verbo, pero “esta palabra sólo vivirá si logra felizmente satisfacer su tensión epicúrea hacia Narciso. Si le falta el concurso creativo, liberador, erótico, se convierte en mera piedra. Narciso, por su lado, es la imagen primigenia, la raíz de toda figura y de todo reflejo”(6). Oscura raíz de su sustancia, la palabra muere sin el reflejo primigenio de la imagen.

Memoria del sueño (1994). Retrato del tiempo, la pintura sobre la tela señala el recorrido de la temporalidad de la materia. Ciria desentierra, como el arqueólogo, el pasado de una memoria que muestra los distintos planos de sedimentación de la imagen. Esta pintura, por tanto, nos sitúa frente al problema de la memoria y su lugar de emergencia. No todos los sitios demuestran el mismo efecto, la misma eficacia para despertar la memoria, de ahí la necesaria señalización que Ciria muestra en su obra para, paradójicamente, recordar olvidando.

El artista, ya se ha señalado, anula el tiempo y en su lugar coloca el espacio del origen del mundo donde las cosas se sustraen al puro transcurrir. Pero para realizar esta operación debía renunciar a la memoria. Era forzoso que olvidara y que se fundiera con la nada en la que se arroja Narciso, que precisamente tiene como etimología Narke, narcótico, perfume embriagador con el que la muerte

aromatiza el mundo: “El intérprete lograría comprender la realidad, lo que era inmune al tiempo situado más allá (el origen), sólo si se liberaba de las ataduras del tiempo... Por esto, antes de interrogar a la diosa de la Memoria, el profeta y el poeta bebían de la fuente del Olvido”(7). ¿Qué ignora Ciria para perseverar en la pintura como auténtico ejercicio de supervivencia? ¿Cuál ha sido el camino que necesariamente ha desandado para encontrar el origen vivificador de la Memoria? Sin duda, el tiempo que corresponde a la Historia, el tiempo lineal que mide y clasifica los acontecimientos; el tiempo sucesivo que marca con un ritmo ensordecedor las pautas del presente. Ciria pinta fuera de la narración de lo “actual” y elimina “el ahora” que cuadricula el tiempo en un mapa perfectamente trazado.

Sueño de la mirada (1996). En realidad, Ciria sigue un preciso método(8) de desmemorización donde se observa a sí mismo olvidando: contempla el espacio vacío que ha dejado el olvido para albergar otra cosa, más urgente. Fluido que conduce al olvido y permite que el poeta transformado desde el viaje sombrío a las oscuras aguas se convierta en un hombre nuevo. En este punto, el mito de Narciso se funde con el de Orfeo. Mirar, en el ánimo de este artista, es viajar sabiendo que es imposible recuperar a Eurídice, de forma que “cada uno tendrá que obtener y disfrutar de otras experiencias durante el viaje”(9). Contra el dominio visual del arte moderno que amenaza con neutralizar el acto apasionado de la mirada, Ciria propone el recogimiento, la mirada que sueña, es decir, una mirada que necesariamente no ve y sobrepasa centelleante el espacio diurno del pensamiento.

En la nocturnidad de la poesía, una mirada que sueña es aquella que obligatoriamente cierra los ojos, se mueve en la oscuridad. Mirada dormida, que alcanza más lejos la escritura secreta que propone la obra de arte. Sueño de la mirada, que vuelve revelador el mundo con una fijeza calma y profunda, desentendida del movimiento convulsivo, del gesto precipitado. Dice John Berger que la pintura, toda la pintura, manifiesta el mismo deseo y la misma voluntad: dejar constancia, anunciar el yo he visto esto del artista(10), que una vez más celebra el enigma de la visibilidad. Ciria sigue esa tradición, pero su mirada, más que ver, se oscurece para soñar, se recoge en el misterio de las cosas. El artista abandona la oscuridad de la caverna para ascender desde las entrañas de la materia inmóvil. Allí, atravesando el universo de las cosas que se pueden expresar, la mirada afronta otra forma de estar y presentarse ante lo real, demostrando el secreto vínculo que existe entre las formas de lo invisible y la materia transformada.

Sueño de Venus (1998). Sueño de la mirada que ha entenebrecido completamente la superficie de la pintura. Para muchos, dice Ciria, esta pretensión parecerá como “pintar con una linterna en la oscuridad”. Metáfora eléctrica perfectamente natural en cualquier reflexión sobre el acto de la pintura dirigido por el impulso del automatismo. En la nocturnidad, precisamente, encontramos el

estado ideal para que se produzca un choque de cuyo chispazo surge “la luz de las imágenes”, revelando en la intensidad de la sombra toda la belleza que “vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, la noche de los relámpagos. Tras esta noche, el día es la noche” (11). Aproximaciones insólitas del espíritu de las imágenes que en la pintura de Ciria muestran los destellos que ha sido capaz de recoger en su audaz subida desde el mundo de las tinieblas a la luz. El artista arrastra hacia la superficie la iluminación de un gesto capaz de encender la imagen que se convierte, ahora, en icono petrificado de la profunda realidad. Dice Eugenio Trías que la pintura es un juego de los ojos puesto que toda imagen es icono que se adueña del espectador con su potencia expresiva para dejarle paralizado, pasmado “como si hubiese sido captado y embrujado por la mirada de Medusa o por el *misterium fascinans* del icono que le mira, que le está mirando, que le detiene y fija, en pleno pasmo ex-stático, sin opción a movimiento. El mirón queda parado... prendido ante el embrujo de la imagen. Esta tiene el poder, pues siempre es imagen que mira, o imagen entregada por unos ojos que desde dentro del cuadro ordenan y jerarquizan eso que se da a ver”(12). Literalmente, Ciria construye una pintura que es un programa y un objetivo cristalino de sus intenciones para que el cuadro nos mirara, nos retuviera encadenados a su embrujo. Desde el centro maltratado de una pintura que no evita mostrar sus heridas y no renuncia al fragmento, pero tampoco al deseo de ver cumplida su originaria unidad, unos ojos nos contemplan y repliegan nuestra mirada en su interior. El sueño de Venus, de Eros transfigurando el mundo es, en realidad, el sueño de Medusa atrapando la mirada aterrorizada de quien vislumbra el poder de las imágenes primeras.

-
1. María Zambrano: Sueño y Destino de la pintura, en *Algunos lugares de la Pintura*. Madrid, Acanto, 1989.
 2. José Manuel Ciria. *Piel de agua*. San Sebastián, Galería Altxerri, septiembre-octubre 1993.
 3. Paul Valéry: *Narcisse Parle* (1881) en *Oeuvres I*. Paris, Editions Gallimard, 1957. Pág. 82.
 4. Franco Rella: *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*. Madrid, Espasa. 1989. Pág. 142.
 5. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños* (1942). México, FCE, 1978.
 6. Ignacio Gómez de Liaño: *Mi tiempo*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1984. Pág. 252.
 7. Pedro Azara: *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid, Siruela, 1995. Pág. 212.
 8. “Buscar lo olvidado” Paul Valéry: *Etudes philosophiques en Oeuvres I*. Op.cit. pág. 933.

9.José Manuel Ciria: Ideas de paso en José Manuel Ciria. Between memory and vision. Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart, 1994.

10.John Berger: Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. Madrid, Ediciones Ardora, 1997.

11.André Breton: Primer Manifiesto del Surrealismo (1924) en Manifiestos del Surrealismo. Barcelona, ed. Labor, 1992. pág. 58-59.

12.Eugenio Trías: Lógica del límite. Barcelona, Ensayos Destino, 1991. Pág. 138.