

DONDE NACEN LOS SIGNOS

Miguel Logroño

Si fuésemos capaces de abarcar las cosas que contiene el relámpago, llegaríamos a obtener la medida más cabal de lo eterno. ¿Qué hay de un límite a otro del resplandor, de uno a otro límite de lo súbito? Límite –diré–, fugitiva frontera, porque no existen límites como final, ni como principio: acaso, como un suave discurrir hacia el abismo. Lo final y lo que comienza en el arte, ¿son límites? Pudieran serlo, si es que los adoptamos como “artificio”, como una forma protocolar de referirnos, en lo contingente, en lo que es “apariencia”, a lo que por naturaleza, el arte, es ilimitado. Si fuésemos capaces de detener el relámpago, se habría hecho la luz. Es decir, estaríamos en el primer paso de una imagen de luz fundido con el siguiente, paso no ya a otra luz, sino idea, noción de luz totalizadora. O noción de fuego, como expresión de fuerza candente, quemante, motriz, creadora. Del relámpago venimos, y en el fuego estamos, cuando el arte, lo apenas, esta casi nada energética capaz de apresar la luz y, por tanto, de iluminar, y de poner en marcha, previene el qué y el cómo de esto que habitamos, este abrasarse en el fuego, la vida, y este consumirse –cuando tanto (se) sucede en la consunción–, la muerte.

Consumir, consumarse: todo (se) sucede en el inapelable, dinámico, vitalísimo orden de luces de fuegos que van razonando nuestro residir en el vértigo. No existe otra magnitud, ni otra sensación, que la del vértigo –el relámpago–, en el que habremos de comprender nuestra (a)temporalidad, nuestra apropiación de lo eterno, mientras lo súbito, la combustión de lo súbito –el relámpago– deja en la atmósfera del universo un penetrante, y fugaz, olor a nada. Entre tanto, todo (se) ha sucedido: todo lo que tenía que suceder, el tiempo y el espacio, así como en el tiempo y en el espacio en los que tenía que suceder. Y en la forma en la que sucedió, y en la densidad, la intensidad y la temperatura: la materia y el color del suceso. La pintura, por ejemplo, por medio de sus elementos germinales. La pintura, que es todo lo que ha de ocurrir, ocurre originariamente en el relámpago.

José Manuel Ciria, que es un artista de calado hondo, pausado, suele cautivarnos con propuestas pictóricas relampagueantes. Pero, como ves, amigo lector, he hecho alguna precisión sobre la naturaleza estética y sobre la “morfología” del relámpago un poco para que tengas cuidado, y no te precipites –en el vértigo, sí: de él no sale– en la confusión. Para que no te extravíes, y, por el contrario, te dejes orientar por lo que ciertamente alumbra. Yo encontré eso inexplicable que clarifica en la pintura de Ciria en aquel encuentro expositivo compartido, en el Palacio de Velázquez de Madrid, oficiado en torno al tema de Gesto y Orden. En su estela todavía, un poco aturdido por el

lento estallido del relámpago –la hondura de lo súbito, arte de hondo calado, se hace lentamente, diría que se va haciendo– hube de entregarme a la convicción de una siguiente propuesta: su Mnemosyne. Un siguiente esplendor. Y me abracé, y me dejé abrazar por lo súbito para, desde la fugacidad, detenerme en la consideración de la perdurabilidad del arte, y en ese tema capital, del arte y de la vida, que es la memoria –ya sabes, o sospechas: vivimos en tanto que recordamos y se nos recuerda–. Mnemosyne de José Manuel Ciria, inquietante manifestación de la belleza: la pintura que el pintor concibe para su implacable autodesintegración, ¿desaparece? Y ahora, porque el fuego no se apaga, ni la luz –la sombra tampoco se apaga–, este acto de síntesis que viene a conformarse en el substancial mundo de la máscara y la mirada.

Las máscaras –en plural– de la mirada me parece que es el epígrafe utilizado por José Manuel, tratando de ser más preciso. Y, quién sabe, consiguiéndolo, porque suelen ser múltiples las formas de conjugarse un acto único: el de enmascarar, o enmascararse, lo que –se mira–. No siempre se ve –facultad suprema la de ver, o de penetrar– de una manera igual lo que se mira, apropiación en superficie, topografía. La mirada se apropia realmente del arte –como de las cosas y de los signos que están en el topográfico campo de la acción... de la mirada– cuando el arte es visto, y desentrañado, cuando el que –primeramente– mira comienza a tener conciencia de la conciencia del arte, y extrae, y arriesga, siquiera uno de entre los posibles significados. El arte no es un todo amorfo, informe, de exteriorización única, que utilice una sola máscara, se me ocurre decir en este momento, sino, a partir más o menos de todo ello, un proyecto incontable de interiorización. Ni la línea recta, ni el cuadrado de Mondrian son lo que son, la recta y el cuadrado, por lo que el ojo mira, sino que a partir de lo que, dejándose mirar, alcanzan a ser vistos. Llegan ciertamente a ser: la recta y el cuadrado, del color –materia–. Que el pintor deposita sobre una superficie, y su interacción. Pongo el ejemplo de Mondrian por ser uno de los que la ¿convicción? obtenible de la dudosa fiabilidad de la mirada resulta ser emblemática. Podría citar el ejemplo de José Manuel Ciria, que es el que me compete, y en el que estoy. Y proseguiré. Máscaras –plural– de la mirada: ¿nada es como es? Si me lo permite el pintor, diré que todo es como a partir del instante –sutil: mirada del sentimiento, porque también éste ha de ver– en que el sentimiento ve. Y la razón, y el pensamiento del que mira, para acceder a la visión, al pensamiento, la razón y el sentimiento propios, autónomos, de la pintura. Máscara –singular– de la mirada: ¿qué es lo que la dispersa o la distrae?, ¿Qué lo que la oculta para que no llegue a ejercitar la facultad de ver? No lo sé. Me arriesgo: una deformación que pertenece al campo de lo intelectual, a su fuerza inicial, la inteligencia. Pero no a la inteligencia del arte, de la pintura, sino a la del que mira. Creo en la inteligencia de la pintura, así pues, de la del espacio pintado por José Manuel Ciria. ¿He de creer con idéntica firmeza en la

inteligencia de lo demás, de la de quien por (anti)naturaleza se la supone, empezando por mí, y mi ceguera e impostura?

Máscara –singular– de la mirada. Me quedo en una de las acepciones de ese término, la de disfraz. Y no sólo –con– lo que se cubre o se pone la mirada en el acto de mirar el arte; –con– lo que sé antecubre o se antepone en el espacio o la distancia que media entre la mirada y el arte, sino que me quedo con la acepción de disfraz del arte: Máscara como disfraz, como ocultación. ¿Se oculta la pintura? Sé (di)simula, se traiciona, cuando no es capaz, y no tiene la gallardía suficiente –la pintura– como para mirar, a su vez. El problema no es –sólo– si la pintura es secreta, si es argumentable particularmente hacia lo adentro, hermetismo del discurso; el problema es si la pintura se cierra –se niega– a la facultad de mirar y, por lo tanto, a la expansividad del ver; Si la pintura no mira, si no ve, si no nos incita a ver, empujándonos al vértigo “invisible” que alienta en el fondo del misterio.

José Manuel Ciria nos convoca a una geografía subyugante: la de la mirada y la máscara, o el disfraz, territorio en el que el arte, la pintura se debate desde el origen dialéctico. Y en especial para su autor, el artista, el pintor, sujeto activo y pasivo, a la vez, y en primer lugar. Quien en primer lugar reclama la necesidad de reconocimiento, de un no vértigo en la exploración del vértigo –no sólo en su caída– que la inspiración –propiedad de lo que inspira, de lo que infunde ánimo, fuerza, de lo que crea y de quien crea–, que la iluminación, insisto, demanda. Conservo en el asombro de mi personal mirada el sereno estallido, la explosión de calma del universo –si a esto la llamamos “cuadro”: de unos cuadros– de José Manuel que estoy viendo, superado el instante del mirar, el fogonazo de la mirada, la lumiraria del color, ese todo rojo envolvente, creciente, de los signos, atmósfera en la que flota y sucede lo que sucede, en la serena memoria de lo que es tras el acto de ver. No trato de mejorar a Wols –qué locura– cuando dijo que ver es cerrar los ojos, si pienso –y digo– que ver es abrir los ojos a lo que es, a lo que queda después de haberlos cerrado.

Mnemosyne, pregunté en una reciente ocasión con motivo de la obra de este gran pintor, Ciria: ¿qué es lo que queda de la pintura cuando ésta ha sido destruida matéricamente? La memoria, traté de responderme. ¿Cuál es el soporte, el legítimo plano (in)material sobre el que verdaderamente se pinta? El plano del tiempo, haciendo sinónimas una y otra magnitud: tiempo y memoria.

Qué ambicioso proyecto éste que se plantea el pintor de explorar por entre las máscaras –plural– y la mirada del arte, y salir no sólo indemne, sino alumbrado. Cómo sumergirnos por lo que parece ocultarse, hasta los remotos dominios de la oscuridad, y surgir, o alborear, en la idea restallante de que tras lo distante –lejano o próximo– está la luz. El arte no es sólo un poder, una aptitud, una función –lo que sea, el arte, que algo es, me parece–, sino un itinerario, el trazado posible de un

recorrido (im)probable que hay que buscar y perseguir, todas las variables del fuego –“Todos los fuegos, el fuego”, utilizando la brillante expresión más que literaria de Julio Cortázar–, para contener significativamente todas las aptitudes de la pintura y el arte, incluso las que no son fuego.

Tenemos que saber deslindar cuál es la materia real de la pintura. ¿Es, en el caso de Ciria, el óleo la materia?, ¿Óleo sobre lona plástica, lienzo o lino, sobre un diferenciado soporte?, ¿Es lo que podrá hacer visible a la pintura, y, anteriormente, lo que la hace exteriorizable, mirable? La materia concentra y diluye, o diversifica, a la vez, todos cuantos argumentos hacen y deshacen el ser y el parecer del arte, su naturaleza unívoca y múltiple, hasta las supuestas contradicciones de sus elementos formalizadores hacia lo visible concentra. Una de las mentes más lúcidas en la investigación y el discernimiento del ser y del espacio del fenómeno de la obra de arte; sobre esa ruta como en zig-zag que nos conduce a su entendimiento y aceptación.

Dice Blanchot (): ...“la obra es eminentemente eso de lo cual está hecha, es lo que vuelve visible y presente su naturaleza y su materia, la glorificación de su realidad, del ritmo verbal en el poema, del sonido en la música, de la luz hecha color en la pintura, del espacio convertido en piedra en la casa. Por eso aún buscamos señalar lo que la distingue del objetivo y de la obra en general. Porque sabemos que en el objeto usual, la materia misma no es objeto de interés; y la materia, cuanto más apto lo hace para su uso, más apropiada es, más se aproxima a nada, y en el límite, todo objeto se vuelve inmaterial, potencia volátil en el circuito rápido del intercambio, soporte desvanecido de la acción que es ella misma puro devenir”.

Y considera poco después: “La obra hace aparecer lo que desaparece en el objeto. La estatua glorifica el mármol, el cuadro no está hecho a partir de la tela y con ingredientes materiales, es la presencia de la materia que sin él permanecería oculta. Y el poema tampoco está hecho con ideas y palabras, sino que es aquello a partir de lo cual las palabras se convierten en su apariencia y la profundidad elemental sobre la que esta apariencia está abierta y, sin embargo, se cierra”.

El encantamiento que nos provoca el pensar inteligente, la inteligencia como facultad motora –sería ocioso aclarar de quién: de Blanchot– hace que me demore –¿pido excusas? – en ella: el lector saldrá ganando, al encontrar un espacio de claridad en un espacio de zozobra, el mío. “Así, la obra –continúa M. B. – nos orienta hacia el fondo de oscuridad que no pensamos haber asignado llamándolo elemental, porque no es naturaleza, ya que la naturaleza es siempre lo que se afirma como ya nacida y formada que René Char sin duda interpela cuando dice “tierra móvil, horrible, exquisita”. Que Hölderlin llama Tierra Madre, la tierra cerrada sobre su silencio, la que es subterránea y se retira a su sombra y a quien Rilke se dirige así: “Tierra, ¿no eres lo que en nosotros quiere renacer invisible”, y que Van Gogh designa más claramente: “Estoy unido a la tierra”. Pero estos nombres míticos, poderosos por sí mismos, son extraños a lo que nombran.

“Sin embargo, aquí, donde sólo buscamos reconocer los principales rasgos de la obra, retengamos que ella está orientada hacia el fondo elemental, hacia ese elemento que sería la profundidad y la sombra del elemento y al que sabemos que los objetos no aluden, pero que todas las artes, en la apariencia de ser que dan a la materia con la que más tarde se dice que están hechas, hacen surgir entre nosotros en el acontecimiento único de la obra”. Además de este no sé en qué medida elucidado propósito: acceder hasta el interior de la pintura, allí donde se oculta su ser expansivo, la gran fuerza que la hará visible hacia fuera, lo transitado hasta aquí por las máscaras y la mirada tiene también la intención para el pintor, de ratificarse en la razón de su iconografía. Algo así como si José Manuel Ciria viniese a confeccionar un inventario de signos, confirmarse en ellos, y ampliar su sentido y su situación en el cuadro fuera del cuadro, en el cuadro a este lado –paisaje, panorama–, a través del espacio deformador, quiero decir conformador de la máscara. La máscara, para el pintor, es el espejo que le devuelve su realidad, y que la prolonga, la multiplica y la amplía a una nueva realidad –del signo, de la forma, del color– que es la misma, pero al otro lado de la máscara, al otro lado del espejo. Este encuentro que el pintor procura con la mirada a través del disfraz, o con el disfraz hecho mirada, busca la consecuencia, y la consigue, de la revelación, de la visión. Y el balance iconográfico –como si toda su biografía pictórica, su vida artística, se repentizase o se perennizase en un instante, en el relámpago– le irá a otorgar el crédito –para mí, contemplador, positivo– que su recorrido y su estar en el arte le han deparado.

La máscara le permite ver a Ciria su primera medida en la máscara, su cualidad ocultadora o reveladora, y a su través, la estructura, cuanto arma, tensa y destensa su lenguaje. Posición desde la cual es válida la obtención de la legitimidad posible de ese lenguaje. En este punto –no diré que de una estrategia– de una inteligente precaución, la de preguntarse “viendo” por la progresiva razón de un pensamiento entiendo él por qué de este momento, fecundo, de un tránsito incesante. Hasta cuando parece hacer un ¿alto?, o como querer dar un cambio –si fuera esta la real función de una trayectoria pictórica–, entiendo el discurso del veraz artista –sea el de José Manuel Ciria– como una reflexión no interrumpida, impulsada por un argumento y una actitud continuos.

Desconozco cuándo comienza su discurso –no creas que acepto demasiado este término, pero bueno...– el artista, lo que sé es que no lo concluye nunca. Denotaciones o como leves acentos de un discurso –de un decurso– ininterrumpido de José Manuel Ciria: así contempla el proseguir de su obra, que un día se le escapa de las manos –no del pensamiento– y se le erige en este formalismo imperioso, nada gratuito o casual, que es una exposición. La pintura necesita ser mirada, para que tú y yo, y tantos como nosotros, podamos verla, y lleguemos a entender que también el del espectador es un discurso que no se interrumpe. El espectador es un protagonista activo de la pintura, en sintonía con el protagonismo del pintor. Dicho de manera mejor, no es: debe ser un

protagonista activo, para que así podamos sobreponer al hábito acrítico del mirar la pintura el compromiso de verla. O de tratar de verla.

He venido indicando –para ello he pedido incluso ayuda a un guía para mi maestro, Maurice Blanchot– que es propósito constante de José Manuel Ciria, y muy particular en la actual travesía entre la mirada y la máscara, el de caminar hacia el interior de la pintura, a sus espacios más íntimos, para revelarla despojada de añadidos, ajenos artificios, desde su pureza original. Entendamos tal tránsito como un viaje iniciático a ese remoto o cercano: indudable lugar donde nacen los signos, al vértigo donde se gestan los colores, y flotan, y resuenan en su quietud y en su silencioso clamor; un viaje al ámbito donde se comprimen y en el que se expanden lo que la palabra insensible de la urgencia denomina los grandes formatos, que son los más pequeños. Los pequeños formatos donde el vértigo anida y los signos nacen, y se ensanchan, y ascienden de esa a esta realidad. (José Manuel: el itinerario que conduce a la realidad es de sentido ascendente. ¿O no? ¿O no siempre y en cualquier circunstancia? Yo vivo y escribo instalado en el vértigo, algo insuperable, y a veces digo cosas, y no soy dueño... Me gustaría saber cuál es tu opinión sobre esto.)

Un viaje al probable espacio donde nacen los signos, el vértigo, y donde las metáforas, José Manuel Ciria, se conceptualizan, adquieren el valor de concepto. O casi más: de axioma. Un signo es una metáfora. Apenas afirma: señala, induce, traza rutas como inseguras, evanescentes. Los signos son metáforas que se alzan, se construyen, sobre la razón aparentemente opuesta de su primer significado –el fuego que abrasa, que enfría por un cierto énfasis puesto en la persistencia del fuego; el hielo que quema, y es verdad: haz la prueba; la distancia no recorrible que hay entre este y ese inminente punto, ¿es el mismo?, Del universo: lo inmediato, el infinito; el color que se comporta con una disposición tonal imprevisible: el color que apacigua, y exalta, el que habría de denotar serenidad e intranquiliza: la calma del crepúsculo, el tormento del crepúsculo... –. Los signos hacen metáforas de significados distintos, hasta enemigos, pero, de pronto, es decir, lentamente, metafóricamente, se significan, y lo adjetivo pasa a ocupar una situación primordial, y se convierte en lo sustantivo, como en el súbito caso del signo/metáfora del relámpago, un chispazo, lo sin medida de luz, de espacio y de tiempo, una milmillonésima parte de un segundo, lo que no tiene principio ni fin.

Por ahí nacen, por ahí están los signos incandescentes, apagados, rutilantes, pausados, vibrantes, que gravitan en el universo de Ciria. Las máscaras no desfiguran las señales a la mirada: las localizan en su adjetivo/sustantivo, en su puntual sentido. Los colores amanecen en la agitada, convulsa placidez de esa aurora de un atardecer. Siento la paz de este irrechazable vértigo. Y

presiento la luminosa, quieta descarga del relámpago. Serenamente, lo súbito, José Manuel Ciria, lo eterno.