

SEMILLAS DE LA NOCHE, JOSÉ MANUEL CIRIA

Fernando Castro Flórez

Toda duración está ligada al recuerdo. A lo real sucede una irrealidad, un ambiguo territorio de imágenes, de las que se apropia la memoria. El pensamiento va delante de la ausencia cuyo trayecto, al desplazarse, ayuda a fijar el proceso por el que se desencadena el juego de las metáforas y concuerda, aun cuando en una simetría inversa, con el despojarse de ciertas estéticas de la retracción(1). “El pensamiento es un relámpago que desgarrar el vacío. El olvido, su momentáneo espacio”(2).

La pintura de José Manuel Ciria es un comenzar desde el principio, aunque no sea ajena a la dialéctica de la modernidad, su inevitable conducir el entusiasmo hasta el agotamiento. El carácter epidérmico de estas obras permite, si se intenta acceder hasta un pensamiento específico, contemplar el orden compositivo como un fragmento de la noche.

Lévi-Strauss escribió a bordo de un barco que era edificio a la deriva del exilio, que no hay nada más misterioso que el conjunto de procedimientos, siempre idénticos pero imprevisibles, que usa la noche para suceder al día: “ Su signo aparece súbitamente en el cielo, acompañado de incertidumbre y de angustia. Nadie puede predecir la forma que adoptará esta vez, única entre todas las otras, el surgimiento de la noche. Por una alquimia impenetrable, cada color llega a metamorfosearse en su complementario, cuando sabemos muy bien que en la paleta habría que abrir un nuevo pomo para obtener el mismo resultado”(3).

La noche es el tiempo en que el color genera una verdadera fantasmagoría, un teatro que algunos poetas han contemplado como el ideal extremo de la escritura; las mezclas que surgen cuando el día concluye carecen de límites: la noche es una frontera para el pensamiento y también para esas imágenes que arrastran numerosos desgarramientos íntimos.

La travesía estética de Ciria le llevó desde los últimos restos de la mimesis hasta la vibración del límite, un conjunto de equilibrios y desordenes que convierten corrosión y oxidación en gestos de un obrar neutro. Cuando este pintor vuelve la mirada sobre sus imágenes produce un resquebrajamiento, disecciona el relato pictórico; en ese autointerpretar fragmentario se reintroduce el calor como elemento plástico: cada imagen es un comenzar y elevarse de una noche, “del no-poder-estar-cierto de sí es posible sobrepasar esa línea de sombras”(4).

La obra de arte no es, en último término, más que una estructura detallada que permite catalizar una experiencia. Ciria preparó una “propuesta crítica”(5) que consistía en una ordenación de ideas,

palabras y expresiones que, comenzando por la letra A, tienen que ver con su obra; ese diccionario entregado sin mediación no responde a la ironía de Borges, su heterotopía que se inscribe en la discontinuidad epistemológica(6), sino a una provocación que es patrimonio de la infancia: la cultura se desnuda como archivo, jerarquía e imposición. Algunos dibujos de cartillas de aprendizaje de lectura marcan ese retorno a una pasión primordial que le preocupa a Ciria.

Pueden contemplarse los cuadros como si fueran un koan, un desvío o una torpeza; se trata de la necesidad de interrumpir, de un caminar sobre el filo. La simetría vertical, en la que se advierte alguna reminiscencia de la intensa obra de Still, *La Torre* (1993), es un último desgarrón en esa noche que los románticos contemplaron como lo sublime(7). Pero, en realidad, la obra de Ciria es un gesto que desfonda el abismo de lo sublime, no hay en él una interioridad culpable que tenga que contrastarse con un mundo en el que lo sagrado ha desaparecido; la pintura genera un afuera radical.

Fue Michel Foucault el que propuso un pensamiento del afuera en el que la subjetividad está excluida, pues lo que se abre es un lenguaje siempre recomenzado; el lenguaje o las imágenes no son ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre desecha del afuera: “sirve para comunicar o, mejor aún, deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado”(8).

Origen, por tanto, como transparencia de aquello que no tiene fin: Ciria oscila entre la plenitud y el vacío, su voz pictórica tenue es verdaderamente una forma de intensidad(9). Me estoy refiriendo a un proceso mítico, el descenso de Orfeo al infierno, su inmersión en esa noche que está en lo más profundo de la tierra; en el espacio intermedio, cuando se vuelve la cabeza, se desvela la erosión temprana de la muerte. Ciria erosiona el espacio de la representación sin crueldad, con la lucidez del que advierte en la ceniza la raíz de lo cantable(10).

Desde el famoso criadero de polvo duchampiano han sucedido muchas cosas, incluso se tiene consciencia de que ya no es posible conservar aquellos azares. Pensemos en la imagen del polvo que con las primeras gotas de lluvia se convierte en esferas; Goethe escribió en un poema de Diván: “Cuando crea la mano del poeta, / el agua se transforma en esferas”.

El orden de la obra de José Manuel Ciria se encuentra en esas gotas que confiesa controlar a su voluntad, en las que se encuentra un límite o borde, pero fundamentalmente un vacío. Este es verdaderamente el lugar de una vibración: el vacío reclama una forma, su visibilidad debe denominarse forma-vacío, lo que para la literatura sería el silencio(11). En lugar del vacío se puede decir lo abierto, el claro de ese bosque encantado que inspira Ciria, aquello que en la Grecia arcaica era la verdad, la diferencia entre mundo y tierra, es decir, un límite fructífero(12).

Handke ha subrayado que no existe valor más alto que la vivencia del vacío, que se produzcan intersticios en la masa de lo real, momentos que sólo pueden narrarse: “Son momentos en que el vacío se abre, momentos duraderos con los que se puede hacer algo”(13). Uno se arranca de su interior, para hundirse en la soledad, acaso con la esperanza de que sus deseos se concreten.

La superficie protectora de los cuadros de Ciria actúa como un espejo, nos separa de aquella acción de la pintura para confrontarnos, al mismo tiempo, con nuestra convulsa identidad. El vacío, como la duración, es un sentimiento, el más efímero de todos. Estos cuadros conducen fuera del mundo y paradójicamente no son el resultado de una expulsión, no se advierte melancolía o dolor.

La fiesta de acción de gracias del Aquí que se entona en el poema o las imágenes de la duración, demandan al que atiende una disposición especial: hay que salvar el misterio de la noche. “La sacudida de la duración, / ella, por sí sola, entona ya un poema; / da un ritmo sin palabras”(14). Ciria pinta esos arrebatos, esas sacudidas, tan poco frecuentes, del tiempo: las gotas que dibujan en el polvo pueden ser ahora lágrimas de alegría(15).

Conviene tener presente que esa forma-vacío que se revela en un tiempo de excepción es, en el fondo, una fuerza; los repliegues barrocos de la materia y la textura hacen que la forma devenga fuerza al revelar sus torsiones, el viento que la sacude(16). La superficie aislante del cuadro se transforma en el trazado laberíntico de un día logrado: la mirada dirigida, como en la traducción, a lo inseguro.

Ungaretti escribe en un poema: “Yo me ilumino con lo inconmensurable”. ¿Podemos oscurecer nuestro deseo con la fuerza de la noche o del vacío? Tal vez ambas cosas tengan que ver con la serenidad(17), con el logro del día que es el dejar hacer como hacer(18).

En el cuadro Piel de agua, Ciria se aproxima, acaso inconscientemente, a las enseñanzas del pintor chino Kou Hi, que escribió que “el agua debe sentirse como una cosa viviente”. Ese agua se ha puesto en vuelo para ser en el cuadro inmensa piel de la noche. “La noche se ha reducido a un punto que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción –que compruebo– es una mano. La situación de la mano dentro de la noche me da un tiempo, el tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano”(19). En la noche el cuerpo se convierte en la promesa demorada, las manos, el tacto, son la certeza de la soledad. La mano dibuja el gesto que abre el vacío.

Shitao anhelaba en 1706, cuando el sol se oculta, una vida errante, un pensamiento tenso hacia lo infinito, capaz entonces de pintar un cuadro que sólo ofrece manchas y puntos. “Cuando en un pintor la pincelada llega a ser un punto, lindamos con el misterio de la tentación del trazo hecho añicos, y aun del no trazo. No trazo o semilla para la siembra, según la fórmula del gran pintor moderno Huang Binhong: “Cada punto debe ser una semilla sembrada que siempre promete

nuevos brotes”(20). Ese vacío fecundo constituye el lugar donde se operan las transformaciones, introduce discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, transforma el orden en dinámica(21).

Las obras de arte se encuentran en un límite de nuestro camino, surgen de un mirar hacia el exterior, en muchas ocasiones son huellas del abandono. Una creencia japonesa señala que es conveniente quemar las cosas viejas, librarse de los utensilios usados. “Un viajero que se había refugiado en un templo abandonado asistió durante toda la noche a la danza de un viejo harnero, un cuadrado de tela (furoshiki: sirve para transportar los paquetes) y un viejo tambor: “Esto es lo que pasa cuando nos olvidamos de tirar las cosas viejas”(22). El pintor conserva lo que ha sido quemado, ese pasado reducido a ceniza es, repentinamente, presente, una noche insondable en la que por cada uno de los agujeros comienza un vacío que también llamamos semilla: una danza o gestos fragmentarios que comienzan en un límite.

1.Cfr. José Angel Valente: “La hermenéutica y la cortedad del decir”, en *Las palabras de la tribu*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1994, págs. 61-69. “José Angel Valente: sola raíz de lo cantable”, en revista *Espacio/Espaço Escrito*, nº 6-7, Badajoz, invierno 1991, pág. 19.

2.Edmond Jabès: *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, Ed. Vuelta, Méjico, 1989, pág. 30.

3.Claude Lévi-Strauss: *Tristes trópicos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, pág. 71.

4.Peter Handke: *Pero yo vivo solamente en los intersticios*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, pág. 38.

5. Cfr. José Manuel Ciria: “El uso de la palabra”, catálogo de la exposición en la galería El Diente del Tiempo, 1994.

6.Cfr. Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, págs. 1-2.

7.Cfr. Robert Rosenblum: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo del norte*, Ed. Alianza, Madrid, 1993.

8.Michel Foucault: *El pensamiento del afuera*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, pág. 80.

9.Cfr. Hans George Gadamer: *Poema y diálogo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pág. 99.

10.Cfr. José Angel Valente: “La memoria del fuego”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, pág. 257.

11.Cfr. Peter Handke: *Pero yo vivo solamente en los intersticios*, pág. 88.

12.Cfr. Martin Heidegger: “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *¿Qué es filosofía?*, Ed. Narcea, Madrid, 1979, págs. 115-119.

13. Peter Handke: Pero yo vivo solamente en los intersticios, pág. 99.
14. Peter Handke: Poema a la duración, Ed. Lumen, Barcelona, 1991, pág. 77.
15. Peter Handke: Poema a la duración, pág. 81.
16. Cfr. Gilles Deleuze: El pliegue, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 51.
17. Cfr. Martin Heidegger: Serenidad, Ed. Serbal, Barcelona, 1989, pág. 29.
18. Cfr. Peter Handke: Ensayo sobre el día logrado, Ed. Alianza, Madrid, 1994, pág. 82.
19. José Lezama Lima: "Confluencias", en Las eras imaginarias, Ed. Fundamentos, Madrid, 1982, pág. 174.
20. François Cheng: Vacío y plenitud, Ed. Siruela, Madrid, 1993, pág. 124.
21. François Cheng: Vacío y plenitud, pág. 39.
22. Claude Lévi-Strauss: Mirar, escuchar, leer, Ed. Siruela, Madrid, 1994, pág. 121.