

EPIFANÍAS

Guillermo Solana

En un momento como éste, desfavorable a la pintura y abundante en pinturas triviales, un caso extraño: un pintor vuelve de una larga inmersión en las profundidades y trae una selección no de ensayos, sí de espléndidos hallazgos.

En el espacio de Ciria hay, entre otras, dos grandes piezas de igual formato, que forman una suerte de díptico. La superficie de ambas telas está cubierta, impregnada de una oscuridad honda, impura y suntuosa, marcada de huellas. Bajo esa capa hubo primero y subyace aún un amarillo penetrante, que ha sido preservado en la banda vertical del centro. La franja amarilla dominaba ya en algunas de las mejores telas de Ciria de los últimos años; pero ahora gana en eficacia sobre un campo pictórico más vasto. El eje perpendicular que divide simétricamente la pintura se encuentra con la banda horizontal inferior, produciendo una composición estática; no un simple y pasivo no pasar nada, sino una activa detención, incisión en el instante. El amarillo vertical como un relámpago, escinde la densa oscuridad, rasga el velo, atraviesa las nubes sangrientas: separación primordial de la luz y las tinieblas.

La luz es la presencia abrumadora en estas piezas. Pero no la claridad que se difunde en un espacio ilusorio, sino un resplandor que emana de la superficie misma y es inseparable de ella. Ciria ha regresado antes de Masaccio, antes aún de Giotto, buscando el lustre prodigioso de las tablas doradas. Y la oposición entre la luz y la oscuridad no es ya claroscuro escultórico, sino contraste casi alquímico entre dos géneros de sustancia: la franja amarilla sería el oro; el fondo oscuro, como explica Ciria, está hecho de grasa y ceniza: Ceniza: signo de lo transitorio de la existencia y de la mortificación de los sentidos.

En la primera pintura, Ruptura del Silencio (Anunciación), el amarillo vertical no encuentra en su camino apenas ningún obstáculo; las manchas se disponen a los lados. El rayo divide, neto, en dos la superficie. Antes de ser contorno de un cuerpo, el dibujo es esencialmente esto: partición decisiva de la superficie pictórica. Y esta división puede cobrar ecos simbólicos. El tipo iconográfico de la Anunciación impone, entre Gabriel y María, una separación, encarnada por ejemplo en una columnita; delicada membrana que el rayo del Espíritu atraviesa limpiamente.

En la Anunciación de Ciria, el himen y la flecha, la columna y el rayo de luz, se confunden en ese amarillo vertical. Un evangelio apócrifo que inspiró a muchos pintores, el Liber de Nativitate Mariae, cuenta que al entrar Gabriel en la estancia de la Virgen, la inundó de un gran resplandor; pero María no se asustó, porque estaba acostumbrada a ver rostros angélicos y a que la envolviera la luz celestial. El teatro de Gabriel no alcanza a María. Nosotros, menos familiares con lo celestial, nos vemos como Dante en el Paraíso, cuando dice que su mente fu percossa dal fulgore.

Más fulgurante aún es la segunda pintura, titulada Anábasis (Ascensión). En ella domina, no la separación, sino el movimiento vertical. A través de las manchas como nubes pesadas, se eleva una corriente que arrastra al espectador en una suerte de caída hacia la altura, hacia el abismo de arriba. Las nubes son como grados, peldaños de una escala. Una noche, acostado sobre una piedra como almohada, Jacob soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y por la cual subían y bajaban los ángeles de Dios: la ciudad donde tuvo aquel sueño se llamaba Luz (Génesis, 28:19). El título de Ciria evoca, más precisamente, la Ascensión. En la Escritura se cuenta que Jesús se elevó ante sus discípulos y una nube lo ocultó a sus ojos; ellos se quedaron pasmados, y aparecieron entonces dos hombres vestidos de blanco que les preguntaron: ¿qué hacéis ahí mirando al cielo? Aquí no figuran los apóstoles, pero el espectador ocupa su lugar, y alguien puede venir a preguntarle también: ¿qué haces ahí mirando a la pintura? Pues el increíble esplendor que se despliega y persiste ante nuestros ojos es sólo el rastro de una ausencia, la estela de un dios que se ha retirado acaso para siempre a sus dominios, a sus cuarteles de invierno.

La vertical amarilla de Ciria sobre el extenso campo pictórico recuerda lejanamente a los zips de Barnett Newman, que también eran franjas salvadas por la cinta de enmascarar. Por otra parte, Newman pertenece, junto a Rothko o Clyfford Still, a eso que el crítico Harold Rosenberg llamó, no sin ironía, el sector teológico del Expresionismo Abstracto. Newman suponía que la primera creación manual humana había sido la imagen de Dios, no la cerámica, y que el lenguaje pictórico moderno debía buscar la visión o iluminación, la sublimidad de lo numinoso. El arte debía despojarse de toda ficción excepto una, la suprema ficción de un absoluto. En Ciria, como en Newman, el absoluto remite más al proceso artístico creativo que a ninguna transcendencia religiosa. En todo caso, los títulos teológicos no son previos a las pinturas, sino posteriores. No hay de antemano el propósito deliberado de crear un icono: la pintura surge y luego recibe un aura y un nombre para el deslumbramiento del que mira, por la eclampsis del espectador.

El ciclo cósmico que Ciria nos presenta aquí tiene otra cara, el contrapunto del díptico. La pintura solitaria titulada Veneno es sólo una muestra de una serie de telas de Ciria de manchas ígneas y terrestres. Por la tierra y el fuego, Veneno evoca la composición de lo humano, la arcilla del alfarero original y el horno que la cuece. Es el mundo de la mortalidad, con su propio esplendor sombrío: entre vapores malsanos, una ardiente floración de carne. La materia marcada por la raíz y la serpiente, las compulsiones del cuerpo, y el vuelo rasante de un ángel sospechoso: una cierta sympathy for the devil. Nathaniel Hawthorne escribió un relato, Rapaccini's Daughter (recreado por Octavio Paz), que es una nueva versión del jardín del Edén. Síntesis del Padre eterno y el Maligno, el señor de ese jardín es el doctor Rapaccini, un siniestro mad scientist que cultiva flores bellísimas pero ponzoñosas, capaces de contaminar y aniquilar a quienes las toquen tentados por su belleza. Entre esas flores, como otra seducción a la vez inocente y peligrosa, ha criado a su hija Beatriz, nutriéndola con venenos que se han incorporado a su propia sustancia y son ya inocuos para ella pero que matarían a cualquier amante. Pero Beatriz encuentra a su Adán, el joven Giovanni...

Toda la pintura de Ciria viene a confirmar que el don de la pintura no es sólo iluminación, sino también un phármakon, una droga infiltrada en las venas. Ciria, que lo sabe por experiencia y no obstante sobrevive, culmina en esta exposición su crecimiento de signo ascendente, y se establece como uno de nuestros pocos artistas necesarios.