

LA PINTURA SUBJETIVA DE CIRIA EN EL FIN DE LA MODERNIDAD

La mirada remota de Ciria contra la cultura de la satisfacción

Jesús Remón Peñalver

“Lo monstruoso para la mirada humana que nos mide sin reconocernos, queda borrado bajo la mirada remota, que reconocerá al monstruo como algo todavía no formado, o como fragmento de una forma, quizá de igual manera que al ser extraordinario cuya perfección humana admira la humana mirada”

María Zambrano, Claros del Bosque, 1997

Con afán sintético y aún a riesgo de simplificar en exceso, podría decirse que existen dos modos tradicionales de interpretación de cualquier creación artística. El primero, que cabría llamar volteriano, interpreta la obra como emanación consciente de un genio individual seguro de sí mismo. El otro, llamémosle romántico, tiende, por el contrario, a explicarla como reflejo de fuerzas sociales y tendencias históricas. Estos dos métodos no son, sin embargo, contradictorios. La mayoría de los acontecimientos y creaciones que han cristalizado en líneas de tendencia más o menos permanentes son fruto de una doble acción: de una voluntad individual intensamente afirmada y también del espíritu de un pueblo o de una época que haya sido capaz de asumirla como parte integrante de su propia forma de vida y de proyectarla hacia el futuro. La conjunción de esas dos fuerzas revela, de forma definitiva, a un artista que, como Whitman¹, pueda gritar a cuantos le rodean diciendo: “Me celebro a mí mismo y a mí mismo me canto, y cuanto yo asumo también lo asumirás porque cada átomo que me pertenece también te pertenece”.

Esa doble acción individual y del grupo está presente en toda manifestación artística. El arte es, sin duda, el signo más revelador de cada época porque es una expresión del espíritu socialmente asumida o, incluso, colectivamente rechazada. Y digo de cada época y no sólo de un determinado lugar, ciudad, Estado o Nación porque el arte no puede ser confinado en las estrechas fronteras de ninguna pretensión particularista o localista. El artista, el artista verdadero, es y ha sido siempre un ciudadano del mundo, dotado de una intensa “frucción de mundanidad”, que —desde el aquí y el

ahora— le transporta inevitablemente hacia lo que todavía no ha sido descubierto o ni siquiera avistado. El arte es, de este modo, un lenguaje internacional e intemporal, que nos descubre el presente al mismo tiempo que nos ayuda a comprender el pasado.

Ahora bien, el alcance universal de toda manifestación plástica no impide que puedan reconocerse ciertos rasgos distintivos con los que poder definir algunos estilos nacionales. Esto ocurre con la pintura española hasta el punto que, como cuenta Brown², ya en 1502 el pintor Antoniazio Romano recibió el encargo de realizar dos lienzos para San Giacomo degli spagnoli, que debían ser ejecutados ad modum ispanje. Puede, pues, hablarse de una pintura española, fraguada en continuo diálogo con otras regiones europeas y caracterizada, al menos, por la sobriedad³, el individualismo exagerado, la búsqueda permanente de la autenticidad y un siempre vital ímpetu creativo. Todas estas notas están, sin duda, presentes en Ciria.

Ciria es, antes que cualquier otra cosa, un artista y, como tal, no ha venido a poner diques y orden en el maravilloso desorden de las cosas, sino que ha “venido a nombrarlas, a comulgar con ellas sin alzar vallas a su gloria”⁴. Pero, además, Ciria es un pintor español. Y lo es, “a la manera de aquellos que no pueden ser otra cosa”, porque la pintura habla en Ciria “la misma lengua con que hablaron antes, y mucho antes de nacer nosotros, las gentes en que hallara raíz nuestra existencia”⁵. Hay un nexo invisible que une a Ciria con lo mejor de la pintura española de todos los tiempos: con la invencible aspiración de originalidad, de búsqueda de nuevos senderos, que anida en El Greco, Velázquez, Goya, Millares o Tàpies; pero también con el sabio gusto por la tradición presente en Zurbarán, Ribera, Gutiérrez Solana o Mateos. A todos ellos les une su apabullante sinceridad, su desgarrada lucha por encontrar nuevas formas, su mágica contención y la rica gama cromática que domina sus telas, llenas de profundidad y rebosantes de pasión y vitalidad. Esa pasión descubre que Ciria está entre nosotros para “cumplir con su oficio”, para que, pincelada a pincelada, logre por fin —como siempre persiguió el poeta— sustituir tantos olvidos, llenar de luz las tinieblas y fundar otra vez la esperanza.

Mas volvamos ahora al hilo inicial de estas líneas. Como hace ya algunos años escribiera Ortega⁶, puede formar parte del destino más trágico de una generación no encontrar su propia forma de vida. Por eso hay generaciones logradas y hay otras más o menos malogradas. Lo que ahora quiero destacar es que uno de los ingredientes principales de la forma de vida, junto al repertorio de ideas sobre el universo o las formas de organización social, es la expresión artística. El poderoso impulso creador de un artista genial ha sido y será siempre un fundamental elemento para conformar una

época que, sin su presencia, tal vez se hubiese podido agostar. Del mismo modo que las décadas o siglos de gran esplendor siempre han alumbrado creaciones originales. Esto explica también que la evolución constante de nuestras ideas sobre el mundo se hay precipitado en expresiones plásticas bien diferenciadas. Y así podría decirse que la escultura fue el símbolo del clasicismo; la catedral, el signo artístico del medioevo; y la pintura representó con preferencia la modernidad.

Llegados a este punto surgen algunas preguntas: ¿cómo habría de calificar la época de tránsito que nos ha tocado vivir? ¿Somos una generación lograda o vivimos una época malograda? ¿Ha dejado la pintura de constituir una expresión plástica válida en esta hora final de la modernidad? Seguramente no sea todavía posible dar respuesta definitiva a estas preguntas, cuya solución tal vez sólo pueda encontrarse con el paso de los años. Pero lo que sí es cierto es que vivimos una etapa de intenso y acelerado cambio, una época de crisis que anuncia el fin del orden lógico-racional que ha caracterizado la modernidad. Si la evidencia más esencial de la modernidad era la de la libertad o, en otras palabras, la idea de que la razón y la voluntad determinan la realidad; la más viva experiencia del momento presente es que “ya no somos lo que hacemos”, que cada vez somos más ajenos a las conductas que nos hacen desempeñar los aparatos económicos, políticos o culturales⁷. Estos signos iluminan un puerto, ya próximo, donde acabará ese largo viaje que tomó su impulso esencial en el Renacimiento y que podría traer una radical sustitución de las tradicionales formas de expresión artística. ¿Tendrá sitio la pintura en esa nueva ciudad?

Mientras se acercan, irremisiblemente, esos tiempos nos debatimos en un escenario que es mezcla de claudicante sumisión a la cultura de masas y de afán de ensimismarnos, de volcarnos sobre nosotros mismos para evitar (o, como poco, no reconocer) que los sueños de la razón que nos condujeron a la liberación de las viejas cadenas nos pueden sumir en el lóbrego calabozo de una nueva esclavitud. Nuestra vida es así cada vez menos propia. Está más llena de productos extraños, que no hemos pedido, que han importado en nuestro nombre y constituyen nuestro artificial equipaje para la travesía que se avecina. Esta pérdida de la capacidad de controlar nuestros destinos, de la posibilidad de influir en nuestros propios proyectos marcan el próximo fin de la modernidad. Una de nuestras básicas tareas históricas consiste en no asistir impasibles a esta faceta del cambio sino resistirnos porque, como escribió Cernuda⁸:

“Lo que el espíritu del hombre/
Ganó para el espíritu del hombre/
A través de los siglos/
es patrimonio nuestro y es herencia/
de los hombres futuros./ Al tolerar que nos lo nieguen/
Y secuestren, el hombre entonces baja,/ ¿Y cuánto?, en esa dura escala/
Que desde el animal llega hasta el hombre”.

La obra de Ciria es, a mis ojos, reflejo de este momento inaugural del final de la modernidad, de tránsito hacia un lugar todavía sólo atisbado pero distinto. Ciria ha lanzado un importante reto contra el lado alienante de esa nueva ciudad desde la atalaya de su franca y desmedida entrega al “menester de pintura”, al viejo oficio de pintar. Por eso sus lienzos y lonas están plagados de monstruos y de sentimientos; están vestidos de técnica depurada y prodigiosa pero también manchados con el barro que se quedó en las manos de un alfarero; y lo mismo nos conducen a una galería de sueños como nos despeñan hacia abismos insondables. Ciria no acepta la tiranía de las formas. Su libertad induce libertad y, de este modo, invita a múltiples lecturas, que se debaten entre el orden y el azar; la música y el silencio; la plenitud y el vacío. Esta esencial ambivalencia enmarca la singularidad de su personal y original lenguaje pictórico.

La pintura es en Ciria coraje vital y también intensa necesidad de comunicación. Esas fuerzas le conducen a trascender lo objetual y matérico para asentar su trabajo en el reino de la imaginación, el tiempo, la distancia y el recuerdo. La profunda sinceridad de la propuesta de Ciria reside en la pluralidad de interrogantes sobre la propia vida que, rectamente y sin tapujos, dirige al espectador para provocarle una crisis de conciencia. No se trata de perseguir “lo eternamente bello” porque a Ciria le importa más el camino que la posada; no le atrae la calma sino la tormenta; y no le interesa tanto la quieta inmovilidad como la sucesión de los instantes. Esta propuesta subjetivista –anclada en la distancia y alimentada por una voluntad de eliminar lo superfluo (el engañoso ropaje de las cosas)– no puede, prescindir del espectador que la recrea, no podría ser concebida sin la presencia de otra mirada, que quizá recale en la “poesía envolvente”⁹ de sus lienzos o tal vez quede definitivamente atrapada por el “resultado de usar la pintura de forma orgánica, visceral, incluso con una intensidad descarnada”¹⁰.

La mirada interior de Ciria llora a voces en sus cuadros para avivar en nosotros el coraje necesario para seguir siendo libres. Entre tantos otros, hay cuatro cuadros (The French Model (Mnemosyne), Seducir la noche (Máscaras de la mirada), Verbo Odiar (El uso de la palabra) y el sueño de Manchester (New Works 1997), pertenecientes a series distintas, cuya fuerza expresiva alcanza límites de intenso vitalismo y afortunadamente nos alejan de la cultura de la satisfacción, el ruido y la equivocación que cotidianamente nos envuelve. La contemplación de esas obras siempre me trae a la memoria unos duros versos de Dámaso Alonso¹¹. Esos versos dicen así:

“¿De qué sima te yergues, sombra negra?/¿Qué buscas?/ (...) / Llegas,/ oquedad devorante de siglos y de mundos,/ como una inmensa tumba,/ empujada por furias que ahíncan sus testuces,/

duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos,/ que la terneza ignoran./ (...) / Hiere, hiere, sembradora del odio:/ no ha de saltar el odio, como llama de azufre, de/ mi herida./ Heme aquí:/ soy hombre, como un dios,/ soy hombre, dulce niebla, centro cálido,/ pasajero bullir de un metal misterioso que irradia/ la ternura (...)"

El ímpetu creativo de Ciria no se opone al cambio, ni pretende ingenuamente congelar un contradictorio presente. Pero en esta hora del fin de la modernidad tiende un puente para llevar al futuro afanes de libertad y también de distancia de las engañosas y superfluas apariencias. Su sello: la mirada remota, el vértigo y el silencio. El resultado: la revelación de la palabra indecible y con ello la definitiva incorporación de la pintura a la forma de vida de cualquier nueva era.