

# Ciria. El destino de los Autómatas

José Manuel Sanjuán López  
*Universidad de Málaga*

A medida que pasan los años, se percata uno de la imprevisibilidad de los acontecimientos, de la importancia del azar en las relaciones cotidianas y en la resolución, atípica por inesperada, de determinadas situaciones vitales. Sea por lo que fuere, ese vocablo de origen latino, *fatum*, que en castellano se ha traducido por “destino” y que según el DRAE significa “fuerza desconocida que se cree obra sobre los hombres y los sucesos”, pues bien, a veces, y a pesar de la advertencia de Einstein de que “Dios no juega a los dados”, ese destino o designio nos escoge y, para bien o para mal, deposita sobre nosotros su inesperado contenido. No parece arriesgado aventurar, así pues, que algún arúspice despistado o un vate metomentodo sean los responsables tanto de la actual deriva pictórica de Ciria en tierras americanas, como de que nuestros respectivos hijos compartan risas, baños y juegos en la misma playa.

Las pinturas de José Manuel Ciria (Manchester, 1960) mostradas en la galería Pedro

Peña, de Marbella, del 11 de agosto al 30 de septiembre de 2006, planteaban un doble discurso: por un lado, obras con un componente figurativo de reminiscencias históricas, inopinado descubrimiento de su nueva etapa vital, que reformula y adapta a su habitual praxis constructiva y conceptual. Por otra parte, sus grandes composiciones abstractas, con un lenguaje plenamente asentado mediante una evolución decidida y comprometida, fruto de un trabajo constante y metódico, verificando cada paso, cada logro en pos de una autonomía creativa que trasciende los márgenes físicos del lienzo y se introduce en los estratos ambiguos de la metáfora, la alegoría e incluso la invocación.

Desde inicios de los años noventa, el autor adopta la abstracción como referente supremo de su devenir artístico —a pesar de algunos escarceos anteriores y posteriores con la figuración—, y experimenta con materiales y soportes de variada índole y, a veces, de casi imposible conjunción, como óleos, aceites o ácidos que confluyen e



interactuaban como universos en expansión configurando manchas, salpicaduras y protuberancias de gran libertad gestual. Sin embargo, en un ejercicio constante de raciocinio y ordenamiento interno de la obra, dispone este inmenso caudal matérico sobre espacios geométricos perfectamente delimitados (cuadrados o rectángulos). Así, este recurso dispositivo, junto a una limitada gama cromática, rojos-blancos-grises-negros, condiciona unos resultados de gran impacto visual que refrendan, sobre todo, la confrontación entre gesto y equilibrio, liberalidad y estructuración, una pugna apasionante entre dos sistemas de representación contradictorios, dos maneras de concebir la experiencia pictórica bajo un mismo plano, con la intención manifiesta de proponer múltiples lecturas, que en opinión de Jesús R. Peñalver, *“se debaten entre el orden y el azar; la música y el silencio; la plenitud y el vacío”*.

En la presente exposición había gran interés, no obstante, por ver las recientes creaciones de su estadía neoyorkina, concretamente en

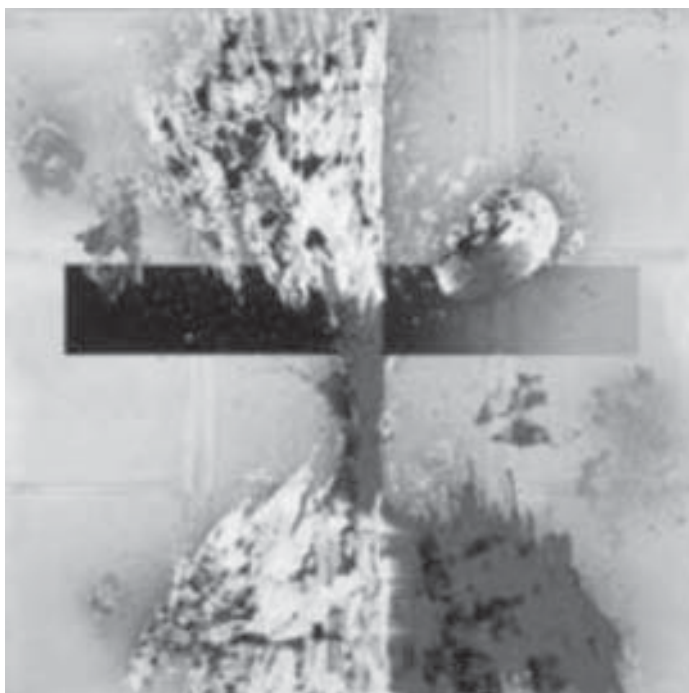
Manhattan, adonde el pintor llegó en septiembre de 2005, con la intención de permanecer en la ciudad, según sus propias palabras, *“por un tiempo indefinido, que, sin duda, serán años”*. Conocemos esta información, y otros detalles referidos a sus impresiones artísticas, vida social, reflexiones personales e incluso avatares domésticos, gracias al extenso texto que el propio pintor redactó para el catálogo y del que comprobamos, ya metidos en el terreno plástico, la decepción primera que sintió al visitar las galerías locales y verificar un retorno generalizado a la pintura figurativa, *“aunque ésta resulte rancia, aburrida, con escasísimas aportaciones, por no decir ninguna, y ramplona”*(pág. 9).

Consecuencia de ello, y a la espera de musas más propicias, vuelve su mirada hacia los años treinta del pasado siglo y recibe la inspiración de un pintor ruso al que ya había acudido en ocasiones anteriores: Kasimir Malévich (1879-1935). Teórico y formulador del suprematismo, Malévich aspiraba a liberar al arte del lastre del

mundo de las cosas y elige —o erige, mejor dicho— al cuadrado como procedimiento para la regeneración de la pintura; la misión consiste en lograr una “pintura pura”, una “creación absoluta” con el fin de llegar a los dominios de la “nada liberada”, es decir, la inobjetividad. A la vista de las nuevas creaciones, Ciria no se aviene a los estrictos principios formales que propugnaba Malévich (cruz-cuadrángulo-círculo), sino que acude a su periodo postsuprematista en que el ruso denunciaba, mediante la plasmación de maniquíes o autómatas hieráticos e impersonales, la política de terror y de represión estalinista hacia los intelectuales, artistas y campesinos.

Como es lógico, Ciria prescindía del componente ideológico y se centra en la interpretación personal de estas figuras aisladas y anónimas.

Para ello se sirve de formatos generosos (150 x 150 e incluso 200 x 200 cm.), utiliza óleo sobre lienzo o sobre lona plástica y restringe el arco cromático a grises, blancos y negros. Con estos elementos, las figuras se yerguen majestuosas y omnipresentes sobre la tela, de medio cuerpo o de tres cuartos y en posición fron-



tal al espectador con los brazos pegados al torso o incluso amputados. Salvo dos obras (*El dueño del tiempo* y *Bailarina*), el estatismo es total aunque en absoluto forzado ni opresivo, sensación incrementada por el uso del pigmento, de textura acuosa y mineral, que presagia un irreversible proceso de solidificación

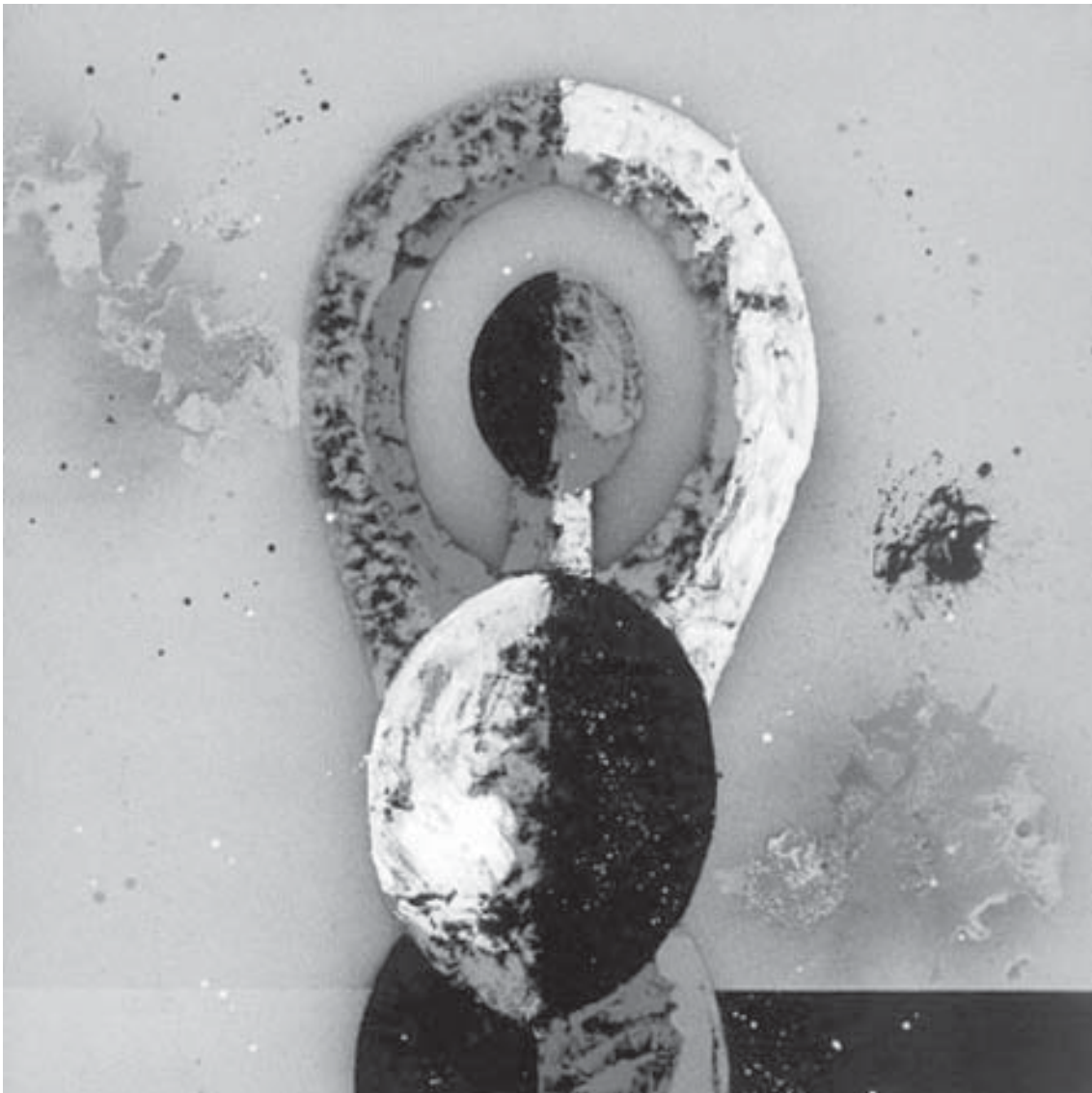
cosmológica en un entorno neutro y diáfano, el fondo, habitualmente monocromo pero con inquietantes cráteres, erupciones y deflagraciones estelares que simulan galaxias en eterna confrontación, aunque, en pureza, quizá no sea necesario acudir a mundos tan lejanos para encontrar respuestas: estos seres, en su anonimato, personalizan la soledad y el aislamiento del individuo contemporáneo y manifiestan su denuncia ante los desmanes e injusticias que supuran por doquier en nuestra miserable sociedad. Pero su rabia muda se troca en valentía, por eso aparecen firmes, de frente, sin temor a represalias o amenazas, con plena convicción de sus actos e ideales, a sabiendas de que en cualquier rincón, en cualquier instante, el destino —ya lo dijimos al principio— puede acontecer luctuoso y dramático, como esas manchas grises y negruzcas que afloran alrededor de ellos.

Dada la trayectoria del pintor, se constata un esfuerzo impro-



bo para integrar su sintaxis abstracta dentro de unos parámetros marcadamente figurativos, dilema que ya resolvió con maestría en series anteriores, como “Cabezas de Rorschach” (2000), “Víctimas” (2001) e incluso “El sueño de Lisboa” (2004). En estos cuadros inspirados o basados en Malévich, supedita las figuras a nítidos contornos externos mientras que en el interior libera todos los recursos pictóricos consolidados durante la pasada década: planos compartimentados, alternancia de tonos, contrastes cromáticos extremos, raspados y alteraciones profundas del pigmento... En fin, toda una gama de posibilidades y territo-

rios inexplorados para un abstracto corajudo como José Manuel Ciria al que, empero, vislumbramos nuevas incursiones figurativas no muy lejanas en el tiempo, porque, gracias a su juvenil madurez, es el dueño del tiempo, como acertadamente tituló esta exposición. Y esa madurez, en definitiva, es la que le lleva a plantear la dicotomía “abstracción/figuración” como un conflicto estéril y superficial, fuera de lugar en la pintura contemporánea. El pintor lo sabe y por eso exclama convencido, en el silencio de la noche oscura de Manhattan, “¿Abstracción? ¿Figuración? ¿Hay alguna diferencia?”. ■



*Bailarina* (Serie Post-Supremática) 2006

Óleo sobre lienzo.

150 x 150 cm