

ONOMATOPEYAS DE LO QUE SE PUEDE MIRAR SIN SER VISTO

ÓSCAR ALONSO MOLINA

Como bien recuerda Philip Ball, la nitrocelulosa es familia del celuloide y de la "pólvora sin humo"; y los excedentes de nitrocelulosa tras la I Guerra Mundial fueron reconvertidos para usos más pacíficos en forma de pintura. ¿Le quedará a este material algo de su carácter explosivo?

-Alfonso Sicilia Sobrino-

La lengua es un ojo

-Wallace Stevens-

"Quedan abolidas las antiguas proporciones del relato", proclamaba autoritariamente Marinetti en *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica*, firmado en Milán el dieciocho de marzo del año catorce. Ante la impotencia del sujeto moderno y de su decir el presente, Marinetti y los suyos, *la cafeína de Europa*, como se les llamó no sin malicia desde los periódicos parisinos de la época, dedicarían durante la década considerable cantidad de su meteórico movimiento –animado por tan poca energía: ¡el sueño de la

modernidad!- a articular inéditas formas de expresividad del lenguaje: "Del caos de las nuevas sensibilidades contradictorias nace hoy una nueva belleza que, nosotros futuristas, cambiaremos por la anterior y que yo llamo *Esplendor geométrico y mecánico*", insistía allí Marinetti, para a continuación enredarse en una sarta de pueriles formas de concretar lo que en principio había sido tan sólo una buena intuición. Así, a lo largo de las páginas de este manifiesto donde didácticamente desarrollaba algunos de sus grandes logros anteriores, como el poema *paroliberi* titulado ZANG TUMB TUMB, fechado aquel mismo año, el adinerado alejandrino se concentrará, sobre todo, en la estructura y el funcionamiento de lo que llama la "maquinaria sintáctica".

¿Dónde si no iba a encontrar alguien como él la convulsiva belleza –o no sería tal- de los nuevos tiempos, sino en el decir tartaja y balbuciente de una sintaxis trastocada? En este sentido nada extraña que los niños y los locos fueran ya recurrente objeto de interés para porciones enteras de la vanguardia que en ellos veían la encarnación de un nuevo modelo de expresión subjetiva e intersubjetiva libre de trabas, adocenamiento, herencias farragosas... Porque hablar es en buena medida, no lo olvidemos, acceder a un magnífico e inmenso núcleo de combinaciones ya dadas, repetidas, dichas una y mil veces gracias, precisamente, a las sedicentemente de un plumazo recién abolidas "antiguas proporciones del relato". La

narración, la historia, el cuento de lo interno a lo externo se afianza sobre tales viejos cánones del lenguaje que compartimos heredados de nuestros mayores. Sin ellos, infantes –terribles o no- y orates empiezan a ser difícilmente discernibles de gente de orden, e incluso de sabios e inspirados, esto es: aquellos a través de los cuales con mayor acuidad hablan *los otros*, los fantasmas de las voces del pasado, los ausentes, los idos -¡esta vez sí!-: la tradición.

Pero la era que la modernidad radical soñaba era la posibilidad de darle la vuelta a esa teleología latente que imponía el empuje de esas “de atrás hacia delante”, y su Utopía de la Higiene reclamaba un nuevo modelo de hombre para esos tiempos que se avecinaban. El advenimiento del augurio cae aquí en la perogrullada: el nuevo hombre para el tiempo por venir es el nuevo hombre por venir. No es de extrañar así el característico impulso iconoclasta contra todo tipo de museo y monumento que demostraron en su día los futuristas italianos, pues se trataba de habitar [en] el futuro; ni tampoco su loca, insensata llamada para que lo más selecto de su juventud acudiera a las filas de la vanguardia, ¡a las trincheras!, porque allí no había nada que ver: todo eran, por fin, onomatopeyas, como demuestran los dibujos del diario de guerra del propio Marinetti, garantizándose de paso la hegemonía del hombre nuevo en una Europa vacía, sin *competencias*; ni lo es tampoco, por último, su

infantil culto a la velocidad, porque todo esto que os cuento tenía que pasar cuanto antes, en un abrir y cerrar de ojos a ser posible...

Resultará redundante repetir que en medio "del caos de las nuevas sensibilidades contradictorias" se escuchó con más fuerza que nunca *un hablar raro*, articulado por una nueva y ruidosa maquinaria sintáctica capaz de ahogar el rumor de fondo continuo con que, hasta ese preciso momento, se había *expresado* con mayor o menor virulencia y autoridad -todo iba por épocas- el pasado. La pregunta de Goethe frente a su tiempo, *¿Por qué nosotros, hombres modernos, vivimos tan dispersos...?*, no es la primera vez que me lleva a esta otra: ¿por qué desde el comienzo de su identidad más reciente, a finales del siglo XIX, los hombres modernos adoptaron esas formas de hablar inconexas y un tanto asombrosas que hoy consideramos como propias de su época y casi lo más genuino de ella, tanto en el léxico (lenguaje metafórico y simbólico, paralogía, neologismos, etc.), como en las sintaxis (lenguaje telegráfico, paragramatismo, esquizofasia o lenguaje totalmente incomprensible). ¿Por qué (en) la modernidad (se) habló tan raro?

Cuánta vitalidad, rayana en las señas de identidad del síndrome de Tourette, no desplegó este vertiginoso momento del siglo XX, terminando por condicionar nuestro aprecio y consentimiento a los gestos y modales con los cuales se manejaría durante décadas el arte

posterior. Dicho síndrome, descrito en 1885 por el discípulo de Charcot que le dio nombre, se caracteriza por un “exceso de energía nerviosa y gran abundancia y profusión de ideas y movimientos extraños: tics, espasmos, poses peculiares, muecas, ruidos, maldiciones, imitaciones involuntarias y compulsiones de todo género, con un humor extraño y juguetón y una tendencia a juegos de carácter extravagante y bufonesco”, tal y como expone el conocido neurofisiólogo Oliver Sacks, después de que en uno de sus paseos matinales de una hora por el centro de Nueva York creyera distinguir tres casos seguidos de esta enfermedad cuyas estadísticas hablaban de un escaso uno por millón. Pero igual o más sorprendente que la característica coprolalia o la ecolalia desplegada por estos transeúntes, intolerables, resulta el hecho de que todos los síntomas asociados cesan mientras el afectado duerme, reapareciendo al despertar...

A una pintura como la que practica Alfonso Sicilia Sobrino, igual que a la inmensa mayoría de la nueva –o *redefinida*, como a menudo se la ha llamado- abstracción de nuestros días, no le queda otra salida ya, pues, más que el absoluto control escénico de su propia consciencia, de su forzada y permanente *vigilia*: el cuidadoso desplegar ante el plano del cuadro de toda una constelación de matices donde cada elemento se comunica con una larga tradición, densa y dúctil, volátil y equívoca, tras la acumulación de finos

estratos traslúcidos que, al modo de los palimpsestos, dejan ver a través tanto como dificultan la lectura. Genealogía casi opaca de puro saturada, mas todavía en algún matiz cristalina -susceptible de vibrar ante los ojos-, que permite pasar luz suficiente como para que nuevas o añejas “proporciones del relato” organicen una *última* lectura.

Enrique Juncosa, uno de los críticos que más atención ha prestado en nuestro país a la abstracción posmodernista surgida como relectura crítica de su homóloga tardomoderna, hablará a menudo de “nueva abstracción” donde otros contemplan un ámbito neobarroco, a menudo más amplio que, como él vaticinó, ha terminado a menudo por englobarla, otorgándola un marco más ambicioso de comprensión. Si ahora me permitís una larga cata, os ofreceré las pistas de esa misma contextualización mediante la cual delimitar la poética de nuestro protagonista hoy. Con motivo de su presentación genérica a mitad de los años noventa Juncosa delimitaba, en el texto de presentación de la muestra *Nuevas Abstracciones*, el territorio abarcado por su tesis con las siguientes palabras:

“La crítica ha necesitado muchos años en ver los cuadros de una serie de artistas como Juan Uslé, Johathan Lasker, Bernard Frize, Helmut Dorner, Olav Christopher Jenssen, Ian McKeever, Domenico

Bianchi o David Reed [el autor poco antes había citado en su artículo también a Sean Scully, Per Kirkeby y Gerhard Richter, y más abajo recordará a Luis Gordillo, Ross Bleckner, Peter Halley, Xavier Grau, Philip Taaffe, Terry Winters, Pat Steir, Carroll Dunham, Mary Heilmann y Ferrán García Sevilla, entre otros] algo que no había sabido articular antes y que ha puesto en relación a un nutrido grupo de artistas internacionales. [...] No ha sido hasta hace muy poco cuando ha vuelto a hablarse de la abstracción como una forma de arte adecuada para expresar las complejidades de nuestro tiempo. La obra de filósofos y críticos como Arthur C. Danto, David Carrier, Rainer Crone, David Moos, Saul Ostrow o Demetrio Paparoni, así como los textos de algunos artistas como Estephen Ellis y Peter Halley, han sido determinantes para que así ocurriera. El problema principal, hasta ahora, era que el discurso sobre la abstracción pictórica venía siempre asociado a la idea de modernidad. Si se aceptaba su fin, y la llegada de la *posmodernidad*, la abstracción pictórica dejaba de tener sentido."

En este nuevo contexto, donde con desinhibición se recupera el espacio para la denostada belleza y los contenidos intrínsecamente formales, el arte se aparta también con gusto de la didáctica de lo "políticamente correcto", operando con inédita complejidad. Como consecuencia, se produce un alejamiento tanto de la anterior teleología greenbergiana (unidad, planitud, identidad con los propios

medios y naturaleza disciplinar, pureza, *finish...*), como del *a priori* experimental que imprimía una marca de obsolescencia a toda cristalización del sentido ya producida en la realidad. Pero no se trata tanto de un mero recorrido transversal (trans-vanguardista) capaz de cruzar indiscriminada y vertiginosamente, sin metabolización necesaria, planos más o menos distantes de la tradición moderna, pues, como remarca Juncosa: "Los nuevos pintores abstractos utilizan los estilos del arte moderno como medio y no como fin, olvidándose de normativas y prejuicios para relacionar formas y teorías que en un pasado reciente han sido contrapuestas." Parece en este punto obligado señalar con especial cuidado, como él por otro lado no deja de hacer, por cierto, que a pesar de que los intereses de estos pintores se expanden para cubrir toda la historia de la pintura, en cualquier caso no se trata simplemente de meros *collages* de la sintaxis vanguardista. Es decir, que una vez abolidas las antiguas proporciones del relato moderno y formalista, del caos –quizá sea mucho forzar aquí el paralelismo, lo reconozco- de las nuevas sensibilidades contradictorias, nace al fin una nueva belleza que ellos, nuevos abstractos, cambiarán por la anterior, tan rígida y unidireccional en su proyecto, tan restrictiva en su formulación, tan autoritaria en su manera de imponerse en el mundo

Lo de llamar a esta nueva belleza con aquello del "esplendor geométrico y mecánico" ya es algo que cae dentro de la

interpretación concreta de la obra de Sicilia Sobrino que ahora nos traemos entre manos. Porque, quién no sería capaz de ver en estos cuadros suyos, tan agitados, vibrantes y encendidos, tan restallantes, resonancias del universo que entusiasmaba a Marinetti y los suyos allá por los años diez. No es de extrañar que para glosar anticipadamente los contenidos de su exposición, el propio Alfonso haya echado mano a otra imagen *futurista* de referencia en nuestro presente: la del *replicante* Nexus-6, cuyo mítico monólogo cerraba la película de Ridley Scott, *Blade Runner*, de la que, por cierto, estos días se celebra su vigésimo quinto aniversario, encarnándose también ella en una de las referencias ineludibles del neo-barroco actual.

Ha pasado casi un siglo entre aquellos un tanto ingenuos futuristas italianos, con sus incendiarias soflamas que no tardaron en disolverse en la más insondable calma metafísica, y nosotros mismos, o el futuro inmediato que seduce nuestro imaginario colectivo (*Blade Runner* acontece supuestamente en noviembre de 2019, en un distópico Los Ángeles). Incluso Sicilia Sobrino lo dice en algún momento llegado el momento de hablar de su obra reciente: "Luces, cantos de sirena, rayos que parten por la mitad. El reflejo del mundo violento pero estetizado en el que vivimos. Una estética de la destrucción, del caos."

¿Qué más podría decirnos ahora? Quizá sólo recordaros que no va a ser él quien se someta voluntariamente a que descuarticemos, desmontemos su particular “maquinaria sintáctica” pieza a pieza, más allá de donde lo hemos hecho ahora, pues como todo artista la ha levantado aunque sea con precariedad para poder decir el mundo, el tiempo. Pero bastará con echar un vistazo a estos cuadros que, de verdad, entran por los ojos, y que ahora presenta en el Domus Artium, junto a dos nombres de referencia internacional a la hora de ofrecer el reflejo abstracto de nuestra iconosfera visual contemporánea como Nathan Carter y Franz Ackermann –excelente compañía para este ejercicio, pues resulta obvio cuánto comparten entre sí-, para sentir la gozosa sensación que transmiten todos ellos de inscribirse con total conciencia en el seno de una cultura, redundante es subrayarlo, compartida, arrastrándonos a la postre a todos nosotros con ellos. Ante semejante aflorar espontáneo del *dejà vu* -lo ya visto, oído, vivido... en donde reside, por cierto, una de las claves de la esquizofrenia, de la identidad dividida que se reconoce falsamente en otros tiempos-, al espectador sólo cabe aguzar su inquirir frente a la información recibida, con el fin sobre todo de determinar los niveles de pertinencia y de originalidad, o de orientación de la cita (variación diferencial, solecismo, ironía, homenaje, estilema, etcétera), o la capacidad para comportarse como acontecimiento de repercusión [estética] significativa en el presente. En fin, y de modo menos enrevesado: que un nivel de sutileza como

el que se maneja en la obra de Sicilia Sobrino, con la que ahora ya os dejo a solas, inevitablemente va a suponeros un reto que en mi opinión haríais bien siempre de aceptar: el de la acuidad y la inteligencia. O como decía Edmond Jabès con aquella metáfora inolvidable: asumir el desafío de esas “obras que son ojos interrogativos fijos en todo lo escrito –o por escribir- al pie de las cuales irán a morir, un día, nuestros libros.” Por cierto, para añadir de inmediato que dichas obras no son las mismas para cada generación. Que así sea.

Ó.A.M. [Madrid, Marzo de 2007]