

Huellas, sellos, improntas (en torno a la obra de Antonio Sosa)

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Texto de la presentación que realizó Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz en el marco de la cuarta edición de "Transformaciones. Arte y estética desde 1960. Sevilla o la difícil modernidad"

I

Frente a una visión de la naturaleza como *espectáculo* (mercancía ofertada por empresas turísticas o inmobiliarias) aún es posible una mirada que la perciba como *fuera*, como *potencia*. Es la mirada que sabe ver, bajo las formas estables, los signos que muestran el incesante germinar de la naturaleza, el vigor por el que cada cosa se empeña en permanecer en la existencia, las variadas relaciones que diseñan entre sí para lograrlo y cómo a través de todo ello se anuda y entrelaza el tiempo. El mapa inerte, concebido por los afanes militares de los imperios¹, se convierte entonces en simple fotograma de un gran filme donde en cada momento se anudan y desatan relaciones, comienzan y cesan existencias. El rostro de la naturaleza cambia: su serena belleza se convierte en fertilidad incesante. Casi en frenesí.

Esta visión de la naturaleza como dinamismo alimentó el pensamiento mágico en la Edad Media y el Renacimiento: las gemas, decían, nacen de la influencia del fuego, el elemento más sutil, sobre el más grosero, la tierra. El fuego en estado puro sólo se encuentra en los astros. La piedra preciosa surge, pues, de una intensa y repentina acción directa de los astros sobre la tierra. El fuego astral sublima la opacidad de la tierra y le da el brillo del diamante o la transparencia del zafiro². Parecido origen atribuían al oro. El agente era en este caso el agua: cargada del reflejo de las estrellas, empapaba la tierra, se deslizaba por las galerías del subsuelo y al bañar los filones metálicos, los convertía en oro que, en parte, arrastraba consigo al exterior, depositándolo entre las arenas de los ríos³.

Para los magos, las gemas o el oro no eran meras sustancias naturales sino *rastros* de la potencia natural. Manifestaban los vínculos entre los distintos elementos (agua, fuego, tierra, en este caso) que generaban tal fertilidad. Tampoco los consideraban *tesoros*. Los magos no pretendían apropiarse de la naturaleza sino sintonizar con ella. Las piedras y los metales preciosos, por ser vínculos, permitían esta sintonía con el acontecer natural y sus ritmos. Esta *simpatía* con la naturaleza era el objetivo del mago: una suerte de diálogo en el que los fenómenos son signos y deben interpretarse. Por eso el mago se llamaba a sí mismo *mundiculto*⁴: no buscaba *construir* sino *cultivar*; no intentaba edificar un mundo sobre despojos naturales sino hacer de la naturaleza morada y compañera del hombre, cultivarla atendiendo a sus signos, cooperar con ella y así erigir un *cosmos*.

¹ Foucault, M., "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía" en *Microfísica del poder*, trad. J. Varela y F. Álvarez Uría, Madrid, Ed. la Piqueta, 1979, pp. 111-125.

² Ficino, *De vita*, lib. III, 13, 55-61. Ver también Agrippa, *De occulta philosophia*, lib. II, cap. LIV y lib. I, cap. XX.

³ Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Himnos de la Noche. Enrique de Ofterdingen*, trad. E. Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 144s. Los elementos de la narración de Novalis proceden, según sus intérpretes de tradiciones alquímicas medievales.

⁴ Ficino, *Apología de medicina, magia et vita mundi*, v. 68.

II

Considerar a la naturaleza como *espectáculo* no es más que un aspecto de una concepción más general: la que hace de ella un *depósito de recursos* que pueden indefinidamente ser explotados. Un “programa archiburgués”, como dice Adorno⁵, en el que, bajo la idea de racionalizar la naturaleza, late una voluntad de dominación que termina descargando su afán sobre el propio hombre al someterlo a las exigencias de la producción. Esta visión tampoco toma en serio la fuerza y la fertilidad de la naturaleza. Sólo las considera en cuanto pueden ser encauzadas y dirigidas a la obtención de recursos, si no de *beneficios*. Al reducir la naturaleza a objeto de dominación, se *olvida* su complejidad. Este *olvido* acerca peligrosamente nuestra noción de progreso a la barbarie: así lo muestran la deforestación o la degradación del clima, pero sobre todo se manifiesta en el *sufrimiento de los cuerpos* humanos a los que impone un tiempo ajeno, el del trabajo, y unos fines que no son los del deseo sino los de la producción y consumo de mercancías.

A esta visión cabe oponer la percepción de la naturaleza como *resistencia*, como *retramiento*. La naturaleza es, en su fertilidad, generosa pero desborda cálculos y programas. La cultura renacentista comenzó a verla como infinita: un seno fértil siempre capaz de generar nuevas formas, aún insospechadas. Por eso hablaba de *prudencia*. La prudencia impulsaba al mago a *escuchar* a la naturaleza e *interpretarla*. Generaba además otra figura característica de la época: el *cazador*. Para este último la naturaleza no ofrecía *datos* útiles con que poder manejarla, sino *cifras*, es decir, rasgos a través de los cuales podía comprenderla y comprenderse a sí mismo en ella. Esa es la clave de la reinterpretación del mito de Acteón hecha por Giordano Bruno⁶. El cazador que descubre la secreta belleza de la naturaleza, la desnudez de Diana, no poseerá a la diosa, sino que será él mismo poseído, devorado, por sus propios pensamientos (como los perros hicieron con el cazador de la antigua fábula) nacidos de semejante encuentro. Ellos le revelan su verdadera condición que no es la del humanismo. La dignidad humana no es la de aquél que está en el centro del mundo y puede ordenar a su arbitrio la naturaleza⁷, sino la de un individuo hijo de la naturaleza, miembro de una especie, la humana, tan natural como las demás, pero que, dada su inteligencia, puede colaborar con los procesos naturales e impulsarlos.

El cazador es, en consecuencia, aquél que facilita el alumbramiento de las potencialidades naturales sin forzarlas. Es el viajero de aquel tiempo, esto es, el *descubridor* de nuevas tierras, y también el *escultor*, que saca a la luz la figura oculta en la piedra. Uno y otro se obligan a tener en cuenta todos los signos del acontecer natural y no sólo los que se ajustan a una teoría preconcebida⁸. El *cazador* sabe del retramiento de la naturaleza porque está convencido de que su potencia es infinitamente superior a lo que simplemente aparece. Cuanto se ofrece a los ojos no es más que una *huella*: muestra una presencia, sí, pero una presencia que se oculta. Por eso hay que seguirlas en vez de apropiarse de ellas.

III

⁵ *Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda, rev. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1984, p. 243.

⁶ Bruno, G., *Heroicos Furores* parte I, diálogo iV, artículo 1.

⁷ Esta es la idea del humanismo sintetizada por Pico de la Mirandola en su concida *Oratio de dignitate hominis*.

⁸ Por esta razón, Bruno enaltece a Colón frente a su admirado Copérnico: Bruno, G.: *Del infinito, el universo y otros mundos*. trad., M. A. Granada. Madrid: Alianza, 1993, marginal 365.

En la obra de Antonio Sosa hay ecos del talante del mago y del temple del cazador. Con el primero comparte el sentido de los ritmos naturales. El acontecer natural poco tiene que ver con la instantánea del turista o con la arboleda amaestrada de la urbanización de alto *standing*. Es, por el contrario, un tiempo lento y a la vez incesante que se desliza bajo cualquier proyecto humano. En él se generan y disuelven formas, dejando restos que son testimonios de su acción: el friso horadado de la roca que hace pensar en el viento que la golpea, los desniveles kársticos que remiten al agua que hundió su arquitectura, la continua alteración de las riberas causada por el fluir del río. A tal acontecer aluden muchas esculturas de Sosa: formas huecas que quizá alojaron vidas, espirales abiertas que evocan las pieles que la serpiente abandona entre los matorrales, esferoides que aluden a rocas limadas por el curso de las aguas, suaves relieves que apuntan a la acción conjuntas del agua y el viento. La *pobreza* del material empleado unida a la sencilla rotundidad de las piezas hacen que éstas, antes que encandilar la mirada, enciendan la inteligencia. No requieren a la vista más que para despertar por su medio la imaginación y el pensamiento, y remitirlos al discurrir del tiempo elemental en el que estamos inmersos sin ser conscientes de ello. El valor que el mago daba al talismán no radicaba en la belleza de su figura ni en los materiales, raros o preciosos, que lo componían sino en su *virtud*, en la potencia por la que conectaba a quien lo poseyera con las fuerzas naturales. Algo similar ocurre con estas esculturas: silenciosas, reposando sobre un lecho de ceniza o arena, conducen al espectador a un tiempo y un acontecer que, como los del flujo sanguíneo, hacen posible la vida pero escapan a la conciencia.

La fuerza de la escultura de Sosa es netamente simbólica: hace presente algo que está ausente incluso de la conciencia. Simbólicas en sentido etimológico: si el símbolo era la mitad de una moneda que remitía al poseedor de la otra mitad, estas obras lo son en tanto que remiten al tiempo primordial. Y hacen esto por sus calidades que hacen pensar en el agente que las produjo, el viento, el agua, las corrientes de la vida. Es decir, son símbolos por su calidad de *huellas*. Esto acerca la obra de Sosa a la figura renacentista del *cazador*. La huella es el signo de una ausencia; delata la presencia de algo o alguien que se retrae, se oculta. Es cuanto podemos conocer del acontecer de la naturaleza que, a la vez que genera, se retrae. Algunos artistas han rastreado el lento discurrir natural en el paisaje, llevando sus figuras a la imagen fotográfica o al dibujo⁹. En esos trabajos hay normalmente un apoyo exterior (aquello que se ofrece a la mirada) y una cierta independencia del artista que recoge la huella con el distanciamiento propio de la visión. En los trabajos de Sosa las cosas van en otra dirección: las calidades de las piezas requieren a la inmediatez del tacto más que al alejamiento de la mirada y el objeto es sobre todo interior, imaginado. Sus obras no evocan sólo los rastros del acontecer natural sino también el efecto que esos rastros producen en quien los sigue. Es eso lo que emparenta el trabajo de Sosa con el Acteón reinterpretado por Bruno o, si se prefiere, con el viajero romántico¹⁰. Ambos al seguir el rastro se transforman. El propio buscador cambia. Las huellas no están sólo fuera, se han impreso además en él y se han convertido en impronta, en sello.

Un gran dibujo de Antonio Sosa resume lo que venimos diciendo. Una ancha sinusoide recorre la larga banda de papel (unos ocho metros) y está formada por diminutas figuras, improntas de sellos de caucho. Cabría ver en la obra un icono: una réplica de la gran serpiente primordial, Pitón, símbolo de las fuerzas ocultas y brutales de la naturaleza. Pero posiblemente esta

⁹ Olafur Eliasson ha mostrado esa posibilidad con sus fotografías (ver *Caminos de naturaleza*, Madrid, Fundación Telefónica/La Fábrica, 2006); los apuntes de los románticos dan fe de la segunda posibilidad.

¹⁰ Ver a este último respecto la primera parte del opúsculo de Novalis, *Los discípulos en Saïs* (ed. de Félix de Azúa, Madrid, Hiperión 1988). También cabría señalar el interesante paralelismo entre las ideas de Bruno y las de Juan de la Cruz.

especie de jeroglífico apunta más lejos, al incesante transcurrir de la naturaleza con el que sintoniza (como el mago) quien lo busca y al que se incorpora el buscador, el *cazador*, hasta transformarse. Las huellas no son sólo del acontecer natural sino que se han ido generando en una sostenida relación con la naturaleza y se han impreso en la sensibilidad y en la inteligencia de quien la ha ido trazando.

IV

Cabría preguntarse, sin embargo, la razón de este empeño por rastrear las huellas de la naturaleza, el sentido de este *regreso* a un tiempo primordial. Lo hemos relacionado con antiguas figuras -el mago o el cazador renacentistas, el viajero romántico- que, aunque sugerentes, no nos son precisamente próximas.

Algunos suelen relacionar las obras de Sosa con el ámbito de lo sagrado: una evocación del *mana*, la arcaica divinización del flujo y la fertilidad de la naturaleza. Tal interpretación, aunque fuera justa, suscita la misma pregunta: ¿por qué ese retorno, esa regresión?

En los Apuntes y Materiales para *El libro de los Pasajes*, Walter Benjamin traza una oposición entre el aura y la huella. Si el aura es la capacidad de un objeto o una situación que, pese a estar cerca, abren o remiten a una lejanía, la huella es la cualidad de un objeto lejano y remoto, que sin embargo habla al presente¹¹. El aura de una escultura griega, una Venus, que está ante nuestros ojos y con la que podemos medirnos, consiste en que logra traer ante nosotros el remoto pasado de la cultura clásica, poblando con él nuestra fantasía; la huella, por su parte, se manifiesta en los objetos en desuso, abandonados en algún mercadillo de París: no los buscaban los surrealistas porque remitieran a algún pasado más o menos lejano, sino porque inquietaban su presente, removían las aguas que estaban al otro lado de la conciencia y, como la magdalena de Proust, movilizaban su memoria inconsciente¹².

Pautamos nuestra vida individual consciente mediante objetos dotados de aura: grandes ideas metafísicas o religiosas, un universo racional y unificado de valores, visiones de la propia cultura que llega hasta nosotros desde un pasado remoto. Pero nuestra biografía más honda quizá esté encauzada o ahormada por las huellas. Bajo el aura, veremos en un cuadro como *La muerte de la Virgen*, de Caravaggio, la incertidumbre religiosa de inicios del seiscientos, el *genio salvaje* de Michelangelo Merisi¹³ o su negativa a sublimar la muerte, etc. Pero tal vez el cuadro promueva en nosotros el aguijón de la caducidad o traiga a la memoria experiencias de fracaso análogas a las del pintor: estaremos entonces en el dominio de la huella.

La huella tiene además dimensión social. Ese mismo cuadro de Caravaggio, frente al aura que lo rodea, lo cubren huellas que dicen mucho de él: está en un museo, el Louvre, y por eso posee un valor político para el Estado moderno y económico para el mercado, hitos peculiares para la comprensión del arte por las instituciones políticas y sociales de la modernidad.

No somos conscientes de ello porque la cultura y sociedad modernas suprimen las huellas o las desnaturalizan. En el ámbito público ¿qué huella dejamos? Sólo las fijadas por diversas

¹¹ Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 450.

¹² Benjamin, W., *Op. cit.* p. 441..

¹³ Ejemplo de lo primero, podría ser la obra de Calvesi, M., *Caravaggio* (Barcelona, Mondadori, 2004), y de los segundo Robb, P. M. *El enigma de Caravaggio*, trad. S. Mastrángelo, Barcelona, Alba, 2005.

administraciones: nombre, profesión, empleo, etc., y así somos “simples números que existen únicamente para ser inscritos en enormes libros y registros”¹⁴. Más allá de estas señas están las del trabajo pero su producto no nos pertenece: se ha cambiado por un salario; del trabajo, recibida la retribución, queda sólo el dolor y el esfuerzo que dejan sus marcas en el cuerpo¹⁵, pero que, públicamente, se silencian. Hablar de ellas es de tan mal gusto como preguntar qué precio podía alcanzar *La muerte de la Virgen*. La sociedad moderna borra la huella del trabajo en los objetos de consumo (sólo se hará notar *como deficiencia*), y también oculta la del trabajo del autor en la obra, fomentando *una* idea de la autonomía del arte¹⁶ que roza la mitología.

Esto último nos lleva a pensar la suerte corrida por la huella en el ámbito privado. Benjamin insiste en la coincidencia entre la consolidación de la burguesía durante el reinado de Luis Felipe de Orléans y el nacimiento del *interior*, del microcosmos de la casa burguesa. Los objetos que se alojan en ella, por artísticos que puedan ser, son ante todo *huellas* de quien allí vive con las que pretende fijar su identidad, una identidad más soñada que real. Frente al anonimato de la actividad pública, elegimos el refugio en la esfera privada. Ahí sí cabe edificar un entorno propio. En el *interior* de la casa, el objeto artístico es *huella* de nuestro buen gusto o de capacidad económica, las fotografías (en marcos o álbumes) son *huellas* de lo que hicimos o sentimos; el abanico de alguna abuela olvidada es *huella* de la estirpe y por eso se conserva guardado en primoroso estuche. La huella se convierte así en aura: la casa, el *interior*, es un mundo propio que reúne cuanto creemos nos concierne por alejado que esté en el espacio y en el tiempo. Separados de nuestra identidad social, convertimos el salón en “un palco del teatro del mundo”¹⁷. Es una identidad ilusoria. Benjamin la llama *fantasmagoría*.

Frente a una identidad pública enajenada y a una identidad privada ilusoria, las esculturas de Sosa, la huella de sus trazos y las improntas de sus sellos remiten a un nuevo espacio donde puede enraizar nuestra identidad. No es el del trabajo o la profesión (sometido exteriormente a las frías reglas del sistema y proclive en su interior a mezquinas complacencias) ni el de la vida privada que cristaliza en la *fantasmagoría del interior*. Sus *huellas* reenvían a la naturaleza, a la tierra, a su *potencia* y a su *retraimiento*. Juntas, parecen simbolizar la misma quiebra de nuestra identidad, entre lo público y lo privado, y sugieren además una alternativa. Porque la potencia, la fertilidad de la tierra, nos dice que *somos de ella*, miembros de una *especie natural* entre las especies naturales (buen antídoto contra cualquier narcisismo). Su retraimiento nos recuerda que nuestra identidad no consiste en dominar la naturaleza sino en establecer con ella una relación de escucha, una búsqueda que hace cambiar al buscador. Ambas dimensiones suscitan el final de cualquier dominación y el inicio de una nueva solidaridad. Las obras de Sosa, desde este punto de vista, más que aludir a lo sagrado, remiten sencillamente a cuanto *olvida* nuestra orgullosa civilización.

V

Son dos piezas iguales en formato y de estructura similar. En el centro se superponen tres figuras. Una de ellas, trémula, posee facciones humanas reconocibles. En uno de los cuadros aparece con forma y color casi naturalistas, en los dos se antoja apresada entre una suerte de velo bordado y otra figura de mayor envergadura y casi oculta. Esta última parece una sombra

¹⁴ Benjamin, W., *Op. cit.* p. 245. El apunte de Benjamin corresponde a la novela de Conrad, *La línea de sombra*.

¹⁵ Parece inevitable citar a Tàpies y sus *materias* dolientes como *Materia amb forma de peu*, Fundación Tàpies, Barcelona.

¹⁶ Benjamin, W. *Op. cit.* p. 681.

¹⁷ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 43 s.

pero no llega a serlo porque su cuerpo marca sus perfiles en el velo, plegándolo. Una tercera figura está formada por los propios bordados del velo que recuerdan a los *grotteschi* aunque también a incorporan imágenes como las que hemos rastreado en los sellos y esculturas de Sosa. Todos los bordados confluyen en una suerte de rostro cuyos rasgos lo acercan al tótem. Aparece con más claridad en el segundo dibujo: en él se mantiene la sombría presencia del fondo, pero la figura propiamente humana pierde carácter naturalista, se hace esquemática y se diría que pasa a formar parte del velo. Esta figura intermedia, la de rasgos humanos, escapa hasta cierto punto de la realidad física: ocupa un espacio imposible comprendido entre el velo bordado y el supuesto tejido que lo sustenta.

Estas obras de Sosa, fechadas en 2008, no son esculturas sino piezas bidimensionales, de formato relativamente grande, que parecen discurrir entre el dibujo y la pintura. En ellas parece latir una pregunta sobre la identidad. Como el *cazador* o el *viajero* se encontraban a sí mismos en lo que ellos *no* eran, aquí las figuras reconociblemente humanas parecen debatirse en una disociación entre la sombra y el velo: ¿quién es ese *yo* que conjuga sus verbos, tan despreocupadamente, en primera persona, afirmando que piensa, siente, hace o padece? ¿es su réplica la figura trémula del primer dibujo, la del segundo, igualmente trémula, pero casi reducida ya a las formas fijas que preside el *tótem*, o en ambos casos el *yo* no es sino una instancia impulsada por la sombría presencia que aparece al fondo? Intentemos esclarecer el alcance de esta(s tres) figura(s).

Los dibujos preparatorios ofrecen pistas para dilucidar *qué* estamos viendo. Estos bocetos tienen algo de emblema y por eso permiten rastrear un léxico. Una imagen se repite: una figura humana que se eleva. En algunas ocasiones parece surgir de una superficie incierta, líquida, tal vez un pantano, representada por círculos concéntricos en torno a la vertical humana que surge de ellos. Otras veces la figura, más que brotar, salta, se levanta: se encarama sobre un enrejado, casi una jaula, de la que parece haberse librado. Este *hombre primordial* posee una identidad *solar*: señala al sol en un caso, en otro parece surgir de sus rayos y en otro su cuerpo luminoso se recorta en las sombras.

Un dibujo parece sintetizar de modo escueto la idea poética que rastreamos: la figura que asciende, en este caso, es a primera vista un ojo que no mira de frente sino que, curvado, se dirige tenso hacia arriba: ¿conecta aquí Sosa esta *identidad solar* con ciertas referencias clásicas? El ojo, para los antiguos, es la *luz* del hombre. La expresión se justifica en parte porque concebían la visión como emisión de rayos a partir del ojo¹⁸ que, de ese modo, era *iluminador* del mundo, más que receptor de sus imágenes. Pero también había en la expresión una alusión más honda: el ojo, la mirada, ordena, hace del caos un cosmos. Es la misión del sol, de Apolo, que al ahuyentar las tinieblas ordena el mundo: por eso los *Himnos órficos* lo llaman *ojo del universo*¹⁹. Un examen más detallado del dibujo, sin embargo, suprime esta lectura: lo que parecía un ojo es una cabeza humana entre la elipse que forman los brazos y el autor añade un texto nada ambiguo, "la ceguera".

Pero quizá la misma confusión sea significativa. La figura que desespera porque no ve tiene el contorno de un ojo. Tal vez la dimensión solar no agote la identidad humana. El perfil del hombre-solar está siempre rodeado de sombras: él mismo las despliega en su ascensión, las abre mostrando la luz de su cuerpo, pero sin suprimirlas: son, al parecer, su espacio, su medio

¹⁸ Leonardo, aunque rechazaba esa teoría de la visión, continúa empleando el término *luz* para designar la pupila: cfr. Nota del editor a la p. 104 del *Tratado de pintura*, ed. de Ángel González, Madrid, Akal, 1993.

¹⁹ *Himnos órficos*, VIII, 14 y 15; XXXIV, 8-12 y 15-20. Porfirio, *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, ed. M. Periago Lorente, Madrid, Gredos, 1987.

inevitable. En un dibujo anterior, fechado en 1985 (por entonces Sosa hacía grandes caras y al terminarlas, las abandonaba en el campo o las arrojaba al río) hay una figura humana uno de cuyos brazos se acerca a la forma de un árbol y el otro se antoja una garra. Tal vez se nos esté diciendo que la dimensión solar no libra a la figura humana de la oscuridad de la tierra, de la animalidad de la especie, de la incertidumbre del acontecer, del temor de la muerte. Tal vez por eso, los círculos de aquellas aguas de las que emergía la figura se transforman, en otros bocetos, en espirales de formas trenzadas (se advierten también en el segundo dibujo) que Sosa identifica como las cadenas de proteínas que constituyen la vida y la transmiten. El *hombre solar* aspira a ser libre e inteligente, pero es inevitablemente materia, carne. Su libertad crece en la incertidumbre del acontecer natural (y en la certidumbre de la muerte). El ejercicio de su inteligencia enraíza inevitablemente en el deseo y se lleva a cabo desde la oscuridad de la pasión.

Aún es posible rastrear algo más en los bocetos. En ellos aparecen también pequeños iconos, casi jeroglíficos: manos, alas, un corazón rodeado de espinas que son en realidad espiras proteínicas como las ya señaladas. Son figuras familiares: las hemos visto en las esculturas y sellos, y también conformando el ritmo ondulado del velo. Quizá podamos verlas como *huellas*: las que van surgiendo en nuestra relación con la naturaleza y que la expresan y la resumen. No son elementos naturales, tampoco son humanos: son *registros* que marcan y establecen la lenta interacción entre ambas partes. En ellos se ha sedimentado el deseo y también el ejercicio de la inteligencia, asignando objetos (y temores) al primero y a la segunda, más que verdades, enigmas. En la mayor parte de los dibujos, esos signos están dispersos, pero hay uno en el que estas figuras se ensamblan en una esfera y un hombre la lleva sobre su espalda, como Atlas el mundo. Una figura parecida se repite en otro, junto a un texto que dice “traficante de sueños”. Todo ello parece sugerir que estas imágenes, aunque forman mundos individuales, vienen de lejos: forman (como el lenguaje) la trama de una especie cuya índole natural se prolonga insensiblemente en cultura. Si esto es así, el *hombre solar*, siendo cuerpo, carne, deseo, se forma en una corriente de signos, de modo que sólo los tratará inventivamente si se ha sumergido previamente en ella..

VI

Este pequeño bagaje quizá arroje alguna luz sobre las dos grandes piezas de Antonio Sosa que venimos analizando. En ellos es posible reconocer en la figura intermedia los rasgos del ambicioso *hombre solar*. A lo largo del proceso de reflexión del autor, su prestancia ha ido disminuyendo aunque ha aumentado su nervio. En uno de los bocetos intermedios entre los dibujos previos y las obras terminadas, aún aparece elevando la copa con firmeza. Después queda sólo el gesto, mientras el cuerpo parece presa de una extraña agitación. No vivimos ciertamente hoy en un año de Apolo. Nuestra época es demasiado consciente de los requerimientos del deseo y de las múltiples y contradictorias direcciones hacia las que nos empuja. Así las cosas, mantener el porte *solar* tiene más de retórica que de entereza. En ocasiones casi deseamos la “vida lenta, vida de baratijas” de los solteros de Duchamp²⁰, que se contentan con cumplir estrictamente su trabajo enajenado. Quien, por el contrario, se aventura en el mundo de la novia sabe que su vida será cualquier cosa menos firme. Es ese nuestro yo: su condición es precisamente *ser otro*.

²⁰ “La caja verde” en Duchamp, M., *Escritos. Duchamp du signe*, trad. J. Elías y C. Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 66.

La agitación de la figura intermedia (nuestro *hombre solar*) contrasta con la firmeza y el vigor de la sombra que en las obras terminadas cobra rasgos antropomórficos. Tal vez podamos ver en ella esa dimensión de nuestra identidad que, siendo inalcanzable, hace posible nuestra acción inteligente, nuestros valores: es el *afán de vivir*, de permanecer en la existencia que, según Spinoza, compartimos con todos los seres naturales²¹. Es la *fuerza del deseo*, irritante porque nos convierte en máquinas al empujarnos ciegamente. Es la *capacidad orientadora del cuerpo*, anterior a la conciencia, porque gracias a ella sabemos, desde niños, organizar nuestro entorno aun antes de saber qué estamos haciendo. La sombra es en suma la *fecundidad en nosotros de la naturaleza* que nos hace vivir, sentir, amar y hacer. No debe extrañarnos la firmeza y el vigor de su figura.

Esta tensión entre las ambiciones e inquietudes del yo consciente, y la potencia del cuerpo y del deseo, previa a la conciencia, quizá se elabore mediante la constelación de pequeñas figuras que aparecen tejidas en el velo o sobrepuestas en su urdimbre: enigmáticos grifos y esfinges, perfiles de gárgolas, iconos escapados de algún cómic ¿Qué pensar del ese velo? ¿Cuál es su alcance? Puede ser la alusión a las gasas de la antigua hechicera, Maya, aunque en él se han introducido significativas modificaciones. Las imágenes del velo no son sólo ilusiones sino figuras a través de las cuales el individuo forma su experiencia. No las ha creado, más bien está en ellas y desde ellas llega a inventar las propias, en un toma y daca con la naturaleza llevado a cabo desde el interior del lenguaje y de una vasta corriente de signos.

A la vista de todo ello parece que ambos cuadros constituyen un canto a la especie humana, como especie natural capaz de *generar un mundo compartido*. Pensamos y inventamos, sentimos y amamos, esas capacidades brotan de nuestro vínculo con la naturaleza y se desarrollan desde nuestra pertenencia a universos de signos y lenguajes que sedimentan el esfuerzo de la especie. Si es así nuestra mejor identidad consiste en pertenecer a la especie y promoverla con un nuevo sentido solidario.

VII

Estas reflexiones, sin embargo, han dejado a un lado, hasta el momento, la estructura misma de las dos obras que examinamos. Estructura que, sin embargo, están en la base de esas reflexiones, porque la han impulsado la imposibilidad del espacio en el que se mueven las figuras aprisionadas entre entre los arabescos del bordado y el mismo tejido que los sustenta. ¿Cuál es el sentido de tal espacio?

Partamos del mismo *proceso de producción de la obra*. Sosa trabaja en una vía intermedia entre el escultor y el grabador: hace sus *grotteschi*, es decir los que hemos llamado bordados del velo, *quitando* material de una amplia superficie de poliestireno expandido. Los talla en negativo (como el escultor libera a la figura de la roca que la aprisiona). Cubre después la superficie que resta con pintura y la comprime contra el papel. Ahí deja su *huella*.y en ese espacio trabaja. Las figuras aparecen así incorporadas a la *huella* de la materia, insertas en su red, selladas por ella. .

Frente a poéticas humanistas construidas sobre la tensión entre naturaleza y cultura, y frente a aquellas otras edificadas en la contraposición entre individuo y sociedad, sea bajo la óptica del

²¹ Spinoza, *Ética*, lib. III, props. 6-9.

spleen o con la ambición de la utopía, Sosa prefiere unir los tres planos, hacer coexistir los tres espacios.

En su trabajo, el espacio del individuo y el del acontecer natural que nos desborda, se superponen sin profundidad mística ni transcendencia religiosa. Hay dos aconteceres en continuo contrapunto: el de la conciencia humana y el de la naturaleza, la materia, que lo envuelve y lo incorpora. Cuanto podamos hacer ocurre en el interior de ese espacio *otro*, el del acontecer natural que transcurre indiferente a nuestros afanes. No es una posición fatalista porque no hay rendición a un supuesto destino naturalista. Es simplemente situarnos donde nos corresponde: presas inevitables de un acontecer que nos supera, somos, a la vez, capaces de mirar (imaginar e idear) con ambición *solar* y de desear con intensidad casi animal. En esa tensión surgen signos, figuras, marcas que como huellas, articulan el proceso. No pertenecen del todo al individuo: forman más bien el legado de la especie que el individuo puede enriquecer, iluminando el rostro silencioso de la tierra.

El profesor Félix Duque dice que de imitar algo, el arte lo hace de “la callada y latente función de la *tierra*, su opaca labor de constante devastación y creación de superficies y formas, como un antiguo y perenne oleaje”²². La idea, afortunada, parece estrechamente relacionada con el quehacer de Sosa. Quizá, para completarla, debamos también recordar a Duchamp, porque en tal oleaje el arte se empeña en *decir algo*, en “hacer una huella, marcar con trazos una figura sobre una superficie, imprimir en la cera un sello”²³.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
Sevilla, marzo, 2008-noviembre, 2010.

²² Duque, F., *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, 140.

²³ *Erratum Musicale*, en “La Caja Verde”, Duchamp, *op. cit.*, pp. 44-5.: