



Mirar al símbolo con los ojos del texto; cuatro obras de Lázaro Saavedra a través de la semiótica de Iuri M. Lotman

Por: Orlando Victores Gattorno

La trayectoria de Lázaro Saavedra González (La Habana, 1964) se caracteriza por el manejo de un gran número de referentes que aderezan su discurso, habitualmente identificado con la línea sociológico-crítica, gestada desde los inicios de lo que se ha dado en llamar el Nuevo Arte Cubano. Como ejercicio intelectual, la creación artística posee, para este artista, la misión de relacionar diversos textos y hacerlos confluir en una instancia textual dinámica, ecuménica, para ser más exactos. Los símbolos que se entretujan cobran sentido en tanto provienen de varios universos. En muchos casos el campo artístico constituye el lugar de mayor recurrencia, estableciéndose la obra como proposición autorreflexiva¹. En otros, concurren la cultura popular o los imaginarios de una nación.

El presente trabajo se traza como estrategia el estudio de cuatro obras de Saavedra, que abarcan un marco de casi diez años, a la luz de las herramientas ofrecidas por el semiólogo Iuri Lotman partiendo de dos de sus enclaves más útiles. Ellos son, por una parte, la naturaleza del texto dentro del universo semiótico de la cultura y, por la otra, el carácter del símbolo y la reminiscencia al interior del texto artístico.

Atendiendo a las ramas de estudio de la semiótica como disciplina, vale definir primeramente las dos perspectivas a través de las cuales es posible analizar una determinada producción simbólica. Ambas fueron ya planteadas y nombradas por Lotman en *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, un ensayo que irradia vitalidad y actualidad. Por un lado el texto artístico se concibe como objeto siempre que se oriente al estudio de su esencia textual; estaríamos en presencia de una “*metasemiótica*”, abocada a la ley que articula la estructura del propio lenguaje.

Por otra parte, la llamada *semiótica de la cultura* se ha convertido en una “disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del políglotismo cultural y semiótico”². Ella rige los procesos que se hallan fuera de la estructura de la lengua pero en el ámbito de funcionamiento del texto real. Esta capacidad relacional de la lengua, más social que intra-textual, supone un cambio de paradigma de lo que comúnmente se había entendido como texto. Es decir, se trata de comprender su alcance más allá del marco de un lenguaje funcionando dentro de un único contexto cultural. De modo que el texto queda definido como tal cuando puede llegar a ser codificado, como mínimo, a través de dos sistemas signícos.

Según este presupuesto la noción de texto cultural que aquí manejaré posee la capacidad de acopiar memoria con un marcado carácter dialógico respecto de otros textos, y no consiste exclusivamente en la cualidad de ser un mensaje que el emisor dirige al lector. En este punto el texto adquiere funciones que

¹ Cfr. Victores Gattorno, Orlando. *Ustedes y nosotros. La dimensión autorreflexiva del arte en la plástica cubana contemporánea*. Trabajo de Diploma. Tutor: Dra. María de los Ángeles Pereira. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Junio de 2011 (inédito)

² Iuri M. Lotman. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. No. 9, enero-diciembre, 1993, p.16.

arrojan nuevas luces sobre su naturaleza intelectual y su papel activo en la generación de nuevos mensajes y en su relación con otros textos. Su capacidad de contener cierto tipo de memoria colectiva resulta sintomática a los efectos de este trabajo, de manera que el oficio escritural radique en establecer nexos entre el receptor y determinada tradición cultural. Aunque más adelante serán desarrollados otros rasgos de este particular, valga acotar también que este carácter relacional se desdobra, durante el acto de lectura, en el trato del receptor consigo mismo, en su capacidad de reconocerse dentro de un universo semiótico con códigos y lenguajes bien específicos.

Se subraya asimismo la autonomía del texto como interlocutor, capaz de entablar un diálogo con el lector en igualdad de condiciones. Llegado a este punto es necesario destacar el papel que en ello desempeña el contexto cultural, el que tiene que ver con los planos de representatividad del referente respecto al universo mayor del cual forma parte. Ello refiere dos funciones, una metafórica, en la que el texto sustituye al contexto, y otra metonímica, cuando una parte de él relata la totalidad del contexto.

En esta línea de análisis ha venido a situarse la naturaleza textual de la obra de arte, inscrita en el marco de las prácticas estéticas contemporáneas. El artista, no solo entabla un discurso partiendo de la obra de arte con otros textos culturales, sino que ellos mismos poseen un lugar y una función dentro del marco cultural del cual forman parte. En este sentido el papel del lector se desplaza del desciframiento al diálogo; “el consumidor trata con el texto”³. Con una frase convincente cierra Lotman su estudio sobre la definición de textualidad: “El proceso de desciframiento del texto se complica extraordinariamente, pierde su carácter de acontecimiento finito que ocurre una sola vez, tornándose más parecido a los actos, que ya conocemos, de trato semiótico de un ser humano con otra persona autónoma”⁴.

Como parte de su generación, Lázaro Saavedra ha encauzado su praxis artística a través de un marcado interés por el arte como lenguaje. Si nos amparamos en las dos funciones que Lotman señala como inherentes al lenguaje en el sistema de la cultura, destacará una expresamente comunicativa y otra que permite generar nuevos sentidos a partir del texto. La primera resulta clara en cuanto a su utilidad práctica, la de transmitir un mensaje presuponiendo que su destinatario posea los códigos empleados por el emisor en su construcción. La estructura del mensaje debe carecer de una polisemia que comprometa el acto de la comunicación. En la segunda, por su parte, radica la clave referencial continuamente revisitada en la obra de Saavedra. Se trata de una fuerza expansiva que experimenta el texto en virtud de las múltiples esferas que potencialmente este puede abarcar en el acto de recepción.

Si, por un lado, el componente comunicacional debe realizarse de manera lineal en su decodificación, el referencial, por su parte, se encuentra siempre pleno de tópicos diversos, cuya amalgama complica y enriquece el proceso intelectual de la recepción. Dicho proceso es al espectador lo que representa, si se me permite la parábola, un fruto para el paladar; no es tan importante el acto de digerir el texto, que no comporta conflicto alguno, sino el persistente sabor de honda reflexión provocado en el destinatario. En términos lingüísticos el carácter abierto y polisémico del tejido artístico responde a la proposición lotmaniana del texto como un “dispositivo pensante” en oposición al paradigma que lo concibe como una instancia pasiva y unidireccional.

Lo que para la primera función implica un ruido en el acto de comunicación, para la segunda representa la posibilidad de apertura del espectro semántico al descubrir que la esencia de un mensaje radica justamente en la carencia de homogeneidad interna. Se define entonces, para nosotros, el carácter lúdico del texto. Este juego de lenguajes que impregna la estructura textual consiste en un desplazamiento continuo entre ordenamientos estructurales diferentes. El texto deja de ser un receptáculo pasivo de información, comenzamos a apreciarlo como un generador constante de otros posibles textos que interactúan entre sí, poniendo en evidencia la esencia etimológica de la palabra texto, la idea perenne del entretejido. Vista desde esta perspectiva, la cultura artística es un sistema siempre fértil, generador de otros lenguajes. “El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes”⁵.

Ahora bien, estos lenguajes refieren la preexistencia de otros, si asumimos el texto cultural como punto de partida y confluencia. ¿Cómo se posicionan los textos en la estructura inmanente? Al respecto resulta útil entender esta confluencia como una fuerza centrípeta conformada por la entrada de otros textos que se hallan siempre fuera de esa inmanencia que es la obra de arte. Para nuestra total operatividad Lotman identifica estos otros niveles textuales con diversos agentes: otro texto, el propio lector o el contexto cultural.

³ Ibídem., p. 20.

⁴ Idem.

⁵ Yuri Lotman. El texto en el texto. (Ejemplar mecanografiado) s/p.

En este proceso el nuevo texto que entra en la estructura inmanente transforma su significación conformando un nuevo mensaje o, más exactamente, funciona de una manera inédita en el nuevo campo semiótico que, al mismo tiempo, se modifica. Ello sucede de manera explícita en algunas de las piezas en video de Saavedra, entre las que destacan la video-documentación y el videoarte.

Una forma en que se da el rejuego textual es a partir de la introducción, en el propio texto artístico, de otro que replica su código. Como apoyatura, Lotman refiere algunas pinturas barrocas, en las que repercute la referencia al espectador y a otros elementos hallados fuera de la estructura del cuadro. Así, por ejemplo, a través de la utilización de espejos se crean nuevas realidades que se debaten entre lo real y lo convencional.

La apropiación y la intertextualidad⁶ constituyen operatorias del arte contemporáneo que avalan la existencia del diálogo constante entre los textos. De ese diálogo provienen justamente las claves interpretativas de los textos artísticos sobre los que quisiera llamar la atención dentro de la vasta producción de Saavedra. Su selección obedece a la intención de poner de relieve el alto nivel dialógico que en su interior pueden sostener a su vez otros textos entre sí.

En el Barbican Center de Londres, el artista cubano cabalga desnudo en el interior de la galería. Se desplaza suavemente una y otra vez por una cortina que oculta y al mismo tiempo devela fragmentos del fondo. Esta obra sin título de 1999 posee, sin embargo, los siguientes paratextos: “*Le blanc seing*” y “*A free hand*”, proyectados intermitentemente en alto contraste sobre la superficie de la cortina. Ambos factores, la desnudez y la economía de recursos visuales, apoyan la idea de atemporalidad y minimalismo centrando nuestra atención en la mera forma estética. Cada vez que el jinete se introduce detrás o delante de la cortina, la imagen luminosa se fragmenta entre lo lleno y lo vacío, haciendo una clara referencia a *Le blanc-seing* (El cheque en blanco, 1965) de Magritte que representa esta misma escena en un bosque. En el cuadro se ha creado el efecto *trompe l'œil* de confundir fondo y figura entre el personaje y los árboles.

La referencia a Magritte forma parte de toda una memoria de la cultura artística, asociada, en este caso, a la reversibilidad del cuadro y a la ilusión como convención de la tradición pictórica. A su vez la cita adquiere nuevos matices en manos de Lázaro. La lectura del performance depende, asimismo, de la significación depositada en la obra del pintor belga.

La videocreación de Saavedra maneja también innumerables referentes cinematográficos alusivos a momentos clave de la historia de Cuba. Justamente el cine es el vehículo que personifica más ilustrativamente los inicios de la Revolución, momento en que se hace propicio el pensamiento sobre la crisis de viejos patrones de la cultura insular y el agónico surgimiento de nuevos paradigmas. La estructura de los videos suele someterse al manejo que plantean los materiales escogidos. Así, por ejemplo, en *Reencarnación* y *Espiritualidad*, ambas piezas del año 2007, se toman fragmentos del célebre corto *P.M.* (1961), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez. Las imágenes se mezclan con pistas de sonido muy distantes en tiempo y significación, para establecer un contrapunteo fértil que radica en la traslación de un código a otro. Se verifica, en fin, la idea del texto vivo, no estático, abierto a la generación de nuevos códigos y como receptáculo de otros textos en constante interacción.

En el primer video, fragmentos de la película son puestos a dialogar con un tema de *reguetón* de Elvis Manuel. La música impone en este caso el derrotero y las imágenes del documental se acoplan a ella por analogía, a su duración y sus inflexiones. Esta estrategia hermana ambos textos ubicándolos en un mismo orden cultural a pesar de haberse presentado en diferentes momentos históricos. El carácter marginal de ambas expresiones se desarrolla en paralelo, de modo que su relación con el poder político-cultural llega a hacerlas equivalentes a pesar de las décadas que median entre ellas. Por otra parte, en *Espiritualidad*, el abismo cultural es evidente. Se trata del desenvolvimiento, en escasos dos minutos, de una pieza de música tradicional japonesa interpretada con koto. El efecto *rewind* de un fragmento de *P.M.* presenta una y otra vez una escena visualmente pregnante del documental en la que, en un ambiente de total enajenación, una mulata derrama una cerveza sobre la camisa de su pareja de baile, un hombre blanco visiblemente ebrio.

Para explorar mejor el sentido crítico de estas obras se impone visitar las nociones lotmanianas de símbolo y reminiscencia en el amplio universo de la cultura. El manejo de referentes tributa a la clave

⁶ Cfr. Valdés Piñero, Reynier. *En busca de los textos vernáculos: análisis de la dimensión intertextual de tres video-creaciones de Lázaro Saavedra*, en *Arte Cubano* (La Habana), No. 2, 2010, pp. 92-97.

discursiva central de Reencarnación. Los diferentes niveles textuales que interactúan en la pieza tienen la peculiaridad de poseer un carácter simbólico dentro del espacio que comparten.

La noción de símbolo, desde la semiótica de Lotman, posee un significado en sí mismo. Está formada por un plano de contenido encerrado en sí mismo, con un sentido, de algún modo, autosuficiente, que a su vez sirve como plano de expresión a otro contenido. De manera que, cuando en un entorno textual determinado, se advierte la presencia clara de un símbolo, comprobamos que este puede ser cortado y vuelto a ubicar en otro entorno textual sin que por ello varíe su significado esencial. Más bien este desplazamiento modifica conceptualmente los significados del nuevo texto.

Cabe la acotación que el semiólogo estonio hace para diferenciar el símbolo de la reminiscencia o la cita. La obra de Saavedra se caracteriza igualmente por la proliferación de citas con una intención crítica, funcionando estratégicamente en el universo del campo cultural, tanto nacional como foráneo. Las referencias utilizadas pueden, sin embargo, variar de localización, bajo la condición de modificarse ellas mismas por la acción del contexto. Su esencia es, por tanto, invariable a través del tiempo. Suelen funcionar, al interior del discurso artístico, como un anclaje inmediato cuando se quiere dotar de significado a un texto determinado.

A los efectos del emisor el símbolo actúa como un recurso sugeridor de la memoria, no solo suya, sino también de una colectividad. La intención del artista se encuentra en todo momento en complicidad con dicha colectividad, con la cual él mismo comparte códigos. El símbolo proviene “de las profundidades de la memoria de la cultura, aparece en la memoria del escritor y revive en el nuevo texto, como un grano que ha caído en un nuevo suelo”.⁷

El tratamiento simbólico de las referencias por parte del artista, actúa, sin embargo, para el receptor como un anclaje significativo que conecta el texto a otro preexistente. La cita se convierte a los ojos del espectador, en una reminiscencia. Al mismo tiempo, por su carácter paradigmático, deviene símbolo de un pensamiento, una época, un problema. Los sujetos populares visualizados por el documental entran a formar parte del mismo universo que relata la música. En este sentido, la cita no solo contribuye a cargar el texto con un sentido simbólico, sino que, a la luz de su encuentro insólito con la música, contribuye a crear un nuevo sentido.

De la misma manera, si se revisita, a la luz de estos presupuestos, la documentación en video del performance de 1999 efectuado en Londres, se notará que la obra de Magritte actúa desde su carácter simbólico como parte de la memoria cultural del artista. No obstante, su despliegue en la obra significa, ante nuestros ojos, un punto de partida que nos remite a un problema de la historia del arte, ya que los procesos de creación y recepción del arte van, por esencia, en direcciones opuestas.

Según la perspectiva de Lotman el acto creativo parte del reconocimiento de una situación, sujeto o problema y su manifestación simbólica en otro texto cultural. El artista experimenta un desplazamiento de la referencia textual a su relato simbólico, localizado allende el tiempo y el espacio, en otro texto. El semiólogo explica la presencia de este proceso en la literatura rusa a través de la identificación de personajes y la naturaleza de sus conductas. Algo que no escapa al pensamiento lotmaniano es la conceptualización de los rasgos del símbolo en el sistema de la cultura. Así parece resumir su rango de acción tomando como apoyatura la obra de Dostoiévski: “acumular y organizar a su alrededor nueva experiencia, convirtiéndose en un peculiar condensador de la memoria”.⁸ “El símbolo actúa como un claro mecanismo de la memoria colectiva”.⁹ Es, al decir del autor, “un mediador entre las diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica”.¹⁰

Valga un ejemplo más para comentar el tratamiento del símbolo en la estructura del texto artístico. Se trata esta vez de una acción realizada y documentada por el artista fuera del marco nacional. En septiembre de 2002 Saavedra se encontraba participando de la exposición colectiva *Overtures-über Wasser* en Gelsenkirchen, Alemania. En un lujoso salón de esa ciudad tiene lugar un *vernissage* en el que decenas de espectadores, entre galeristas, marchands y críticos, son testigos de un sencillo acto protagonizado por el artista; acarrear agua de un lado a otro. Esta acción, precedida luego por el acto de bañarse en público con el agua acopiada, contiene en sí misma el síntoma de un esfuerzo que deviene cotidiano por la insuficiencia de dicho recurso en no pocos hogares de Centro Habana o la Habana Vieja.

⁷ Iuri M. Lotman. *El símbolo en el sistema de la cultura. Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. No. 9, enero-diciembre, 1993, p. 52.

⁸ *Ibidem.*, p. 58.

⁹ *Ibidem.*, p. 59.

¹⁰ *Ibidem.*

De modo que, mirado en contexto, el performance estimula una lectura sociológico-crítica que no comporta demasiada complejidad.

Estaría faltando, sin embargo, un dato de relevancia semiótica si se limitase esta interpretación solo al plano sociológico de la cultura. Ciertamente no debe desconocerse la utilidad de la teoría de los campos¹¹ definida por Pierre Bourdieu, funcionando aquí como indicio de un sujeto periférico, inserto en la dinámica de un campo cultural dominado por los megaeventos artísticos del arte contemporáneo en el Primer Mundo. El mito de Sísifo¹² se erige en símbolo con una finalidad instrumental. Su existencia no depende de la problemática planteada por el artista, la precede al igual que precede el símbolo al texto que lo aglutina. El contexto de realización actúa igualmente como instancia textual en íntima relación con el mito (acertada su elección por parte del artista) porque comparte con él la misma categoría culta, de legitimación institucional; el artista de la periferia viaja a Europa para adquirir la nomenclatura de creador contemporáneo y, a su vez, utiliza un texto mitológico de la tradición occidental para legitimar su visión sobre el mundo del arte que su propio *modus vivendi* cotidiano se encarga de deconstruir.

Imposible de agotar la dimensión cultural de este creador, se han podido detectar, sin embargo, algunos procesos semióticos que la obra de Iuri Lotman nos ha ayudado a definir. De esta manera, el diálogo textual que ocurre al interior de la obra de arte puede explicarse como estrategia conceptual si se advierte que funciona bajo una noción de texto cultural de amplia movilidad interior y de fuertes vínculos con otros textos. Según esta idea el texto no es monolítico en su estructura sino que concibe la creación de nuevos sentidos.

El concepto de símbolo ha sido igualmente operativo cuando se interviene analíticamente una muestra en video. Se hace evidente, entonces, el aporte de la semiótica lotmaniana al estudio del arte contemporáneo. Mucho más alentador es apreciar cómo el instrumental teórico de la semiótica resulta altamente operativo, a pesar de que los textos sometidos a su análisis tengan que dialogar íntimamente con problemáticas inherentes a un universo local.

La Habana, mayo de 2014

Orlando Vicores Gattorno (La Habana, 1985), vive y trabaja en La Habana. Graduado de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (2011). Actualmente es profesor del Departamento de Historia del Arte de dicho centro académico, donde imparte las disciplinas de *Arte Postmoderno* y *Arte del Caribe*.

¹¹ Cfr. Bourdieu, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto**. Tucumán, Editorial Montessor, 2002.

¹² El personaje de la mitología griega pidió a Asopo, dios-río que, a cambio de revelar el adulterio que llevaba a cabo su hija con Zeus, prodigara a la acrópolis de Corinto un manantial de abundantes aguas. El dios de dioses lo condenó a cargar una pesada roca a la cima de una montaña y arrojarla luego. El suplicio consistía en que, cada vez que estaba a punto de alcanzar la cumbre, el peñasco caía interminablemente. Constituía, pues, la muestra de una tarea realizada de manera inútil. Se comprende, según define Albert Camus, que Sísifo constituye el paradigma de héroe absurdo. No hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza alguna de fruto. Ver: Camus, Albert. **El mito de Sísifo**. Losada, Buenos Aires, 1967.