

## SIGNOS Y JITANJAFORAS EN LA OBRA DE LYDIA RUBIO

Por: Elena Tamargo

Para iluminar reflexiva o filosóficamente el problema de la imagen, especialmente la poética, es preciso llegar a ella como un producto directo del corazón, del alma del artista, del hombre captado en su actualidad, porque el artista habla en el umbral del ser y vive en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen. Porque la imagen no está sometida a un impulso, la imagen tiene un ser propio un dinamismo. En estas letras quiero ocuparme de la imagen poética que guarda la obra de la artista Lydia Rubio, una obra que anuncia los ecos de un pasado sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. Y anuncia también un manejo de la metáfora con el oficio subalterno de asociar esas imágenes de modo tal que la imagen misma resulta la superación de todos los datos de la sensibilidad. Es el campo de la memoria poetizada, las imágenes del espacio feliz, es la topofilia de la artista, los signos que aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, los espacios amados, espacios ensalzados.

En los espacios del artista, a su valor de protección, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. Diarios de viaje, el libro en proceso, el valor y uso del dinero, la isla, la isla en una caja, el mapa de Cuba, la puerta con citas, como una autointertextualidad, la Sierra Maestra, el Valle de Viñales, las manos, los pies, los pájaros y la palabra, la caligrafía en el cuadro, son los signos que conforman, desde una hermenéutica de la metáfora, desde una lectura poética, el corpus de esta exquisita exposición.

A pesar de que estos signos son todos objetos representados, todos tienen valores de intimidad, son objetos sobre los cuales la artista hace reaccionar juicios y ensoñaciones, rebasa su descripción, para llegar a sus virtudes. Así la obra de un artista, y la de Lydia lo corrobora, resalta de tal manera por encima de la vida, que la vida ya no la explica; como una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia. Lydia ha comprendido que no puede tratarse un solo instante de copiar un espectáculo que pertenece al pasado, por eso su pintura, aquella que refiere los mitos de una sociedad, de una vivencia, trae tanto imprevisto, porque ella es capaz, por ejemplo, de revivir los mogotes de Viñales de una manera nueva. Porque ella sabe que el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de la realidad sensible, porque ya hoy la pintura representativa de objetos no tiene razón de ser, porque todo puede ser fotografiado, todo puede convertirse en video, y ella vence este obstáculo como en la poesía, rompiendo el formato, en su caso el de la pintura. Por eso, por ejemplo, en la Instalación de Viñales ella destruye el esquema de la imagen fija del Valle de Viñales, la que tenemos instalada en el imaginario colectivo, la de los pintores comerciales de la calle Ocho y la de los libros de textos con que crecimos. Porque Lydia sabe que detrás de un mogote existen muchas más imágenes, y eso se debe a su indagación poética, al modo de conformarse la metáfora en su obra, porque en la imaginación productora, al decir de Bergson, "las diversas imágenes son otras tantas libertades que el espíritu se toma con la naturaleza".

Texto significa discurso, tanto inscrito como elaborado, esa es la afinidad específica que impera entre la escritura y los códigos específicos que generan una obra. Tomados los cuadros de Lydia como discursos, en cada uno de ellos la artista establece un diálogo con un objeto, los relatos de viajes, diarios, descripciones geográficas, son relatos descriptivos de la realidad que le proporcionan al "lector-espectador" un equivalente de referencia ostensible, al modo de "como si tú estuvieras ahí". Y gracias a los procedimientos de identidad con que ella trabaja, son discursos acerca de algo que todos conocemos, pero ¿acaso quiere decir que este eclipse de la referencia, ya sea ostensible o descriptiva, viene a ser una abolición de la referencia? No, porque la referencia en la obra de Lydia no es abolida sino que es dividida o fracturada, como ocurre con el mapa que se puede despiezar, romper en pedazos y meter en una caja. Es una isla que se arma y se desarma, y hay que cargar con ella. O con la propuesta de la serie de Viñales, donde Lydia fragmenta la imagen para activarla. En este sentido, con justeza dice Heidegger en su análisis del **verstehen** (entender) en *El ser y el tiempo*, que "lo que entendemos primero en un discurso es un pro-yecto, esto es una nueva forma de ser en el mundo".

La isla es un personaje muy importante en la obra de Lydia, creado desde 1993, como ella misma dice, "ese promontorio que yo llamo isla", aparece como una escultura, metida en una jaula, metida en una maleta, una maleta que se lleva consigo, es un pasado, un poder de integración, un espacio que

conserva tiempo comprimido, sueños. La isla es un bello fósil que reside en el inconsciente, la isla sostiene la infancia inmóvil, la isla es maternidad.

La idea del dinero, me ha contado Lydia, que en ella nació con prejuicio, por eso en uno de sus cuadros, Avida Dollars, ese signo es imponente, el mapa de la isla está virado al revés, es una isla buscando dólares, penetrada fálicamente por La Florida, desde donde vienen los dólares. Este signo se repite en los estudios que ella hace tomando como modelo los pies, de un concentrado y desgarrador simbolismo, el pie mojado es el que se queda afuera, el que no pisa los dólares, el pie seco, los pisa porque entra. Integradas las letras llegan a ser tan tiradas por la mano de la pintora que ya no tienen una lectura. En las manos, por ejemplo, la figura suplica un corazón. En una recomposición, algo forzada, leemos la palabra angustia.

Toda esta obra está cifrada, hay segundas y terceras y muchas lecturas. Hay un amor por los números, por las aritméticas, por el significado de los números en la geometría sagrada, y el sistema que ella aplica a su trabajo está basado en el poder de esa herramienta, esa es una de sus más sólidas premisas. Por otra parte, Lydia teoriza su obra, cuando la realiza ya se la ha explicado. En la elaboración de su proyecto viene incluido el "manual de interpretación". Una idea sobre la Sierra Maestra, por ejemplo, ha sido desprendida de su lectura de Vista del amanecer en el Trópico, de Guillermo Cabrera Infante, una historia que el narrador quiso contar en imágenes y ella reproduce en 4 óleos, un libro que los explica, y todo en una caja de tabaco. Este paquete contiene la idea de la reversibilidad de una imagen, el poder que adquiere un texto que puede ser leído de muchas maneras, y esas maneras están explicadas en el libro que incluye la caja. Esta, es una influencia evidente y bienvenida de sus lecturas de Cortázar, en Rayuela, de Umberto Eco en Obra abierta, pero sobre todo en su modelo de ambición artística, que es Blanco, de Octavio Paz, uno de los poemas más eróticos y complejos del siglo XX, un monumento que se mueve entre un cuadro y un poema, un mandala y una mística espacialista. Blanco fue publicado por primera vez en 1967. Imprimirlo cuentan que fue una odisea para su editor Joaquín Mortiz. Fue impreso en una sola página, como un gran acordeón, un códice o un pergamino, con tres tipos de letra.

Si la poesía, como la música, es un arte temporal y transcurre mientras la oímos, Blanco es una obra que quería llamar la atención sobre las posibilidades del poema como un arte para abarcar el espacio. Las palabras, los signos negros sobre la página blanca, el espejo de fuego que ofrece mediante signos rojos y azules, son un rostro. La obra de Lydia se inscribe en esta tradición, en ese sentido de la explicación que la acompaña, y de las diversas maneras con que puede ser leída.

Los pájaros son otro signo de poder en la obra de Lydia. Los pájaros son la transformación. Ella ha tomado los objetos, los mueve pero no se transforman, mientras que si el pájaro vuela se produce una transformación, en un cuadro como Arcadia la imagen del pájaro afuera, llamado a estar adentro, y la isla adentro de la jaula contiene una metáfora abarcadora, pues el nido de la isla es una jaula sin nido. El nido para un pájaro es una morada suave y caliente, la jaula es un espacio al descubierto, el nido para el pájaro es una casa para la vida, el nido, como toda imagen de reposo, de tranquilidad se asocia a la imagen de la casa sencilla, pero en Arcadia el nido que alcanza a tener la isla es de metal, tiene intemperie, no es tibio. Arcadia es un cuadro que llora, tiene un **ay**, un quejido, y a diferencia de los verdaderos nidos que no conocen la hostilidad del mundo, Arcadia habla de la hostilidad y la intemperie en que vive la isla de Lydia. Boris Pasternak habla de un nido enorme, conglomerado de tierra y de cielo, de muerte y de vida, y de dos tiempos, el que está disponible y el que hace falta.

Por último me voy a referir a la presencia de la palabra en la obra de Lydia. En su pintura ya aparecen las palabras en el año 1985, ella recuerda, hablando conmigo, la influencia que tuvo en ella la naturaleza muerta en la tradición española y holandesa, y aquellos papelitos escritos dentro de la pintura. Desde entonces Lydia indaga sobre el poder que llega a tener que un cuadro contenga la escritura. Y ella conoce que ciertos elementos, que usa muy bien, son fuentes de atracción para el espectador, como son las ventanas y las puertas, porque se abren, tienen movimiento, eso atrae al hombre. Lo mismo ocurre con la palabra, y por eso podríamos pensar que en Lydia, escribir pequeños textos o simplemente palabras sueltas dentro de su obra, podría ser un gancho eficaz para que el espectador tenga que detenerse en el cuadro, pues bien sabemos que allí donde hay escritura va el ojo del hombre a tratar de leer. La caligrafía atrae, y es cierto, en alguna medida, que esa sea una intención de la artista, porque quiere afectar al observador, y en toda su obra hay evidencia de este propósito, porque ella procura que en el observador se registre la imagen, tal vez como una influencia de la tradición surrealista, como fue confundir al "lector espectador" con el título de una obra, porque el título puede desvirtuar, por eso

para los surrealistas el título era intriga. O tal vez es una asimilación que Lydia ha hecho de los tratados de la memoria de Aristóteles, que sugieren la integración de imágenes visuales y verbales para recordar, y tal vez es todo eso y más, lo cierto es que para mí, que estoy registrando la metáfora de su pintura, este elemento cobra mucho interés.

Hay un enunciado lingüístico constituido por palabras o expresiones que en su mayor parte son inventadas y carecen de significado pero que tienen una función poética a partir de sus sonidos y cobran sentido en relación con el texto en su conjunto, que son de un exotismo lúdico extraordinario, se llaman jitanjáforas, y yo las distingo en Lydia como recurso, de mucha novedad. Esta palabra, que fue usada por primera vez por el poeta cubano Mariano Brull y que deslumbró al escritor mexicano Alfonso Reyes, quien la adoptó y le dedicó muchos estudios, define recursos expresivos muy poderosos, que encajan muy bien en el ámbito que se ha creado Lydia de atraer al espectador, pues ella consigue un encantamiento con jitanjáforas que logra a partir de la composición de frases, al tiempo que está estableciendo un código, de un aspecto hasta ideológico, de alta usura. Las piezas Miami Geneva y Miami La Habana, producen sensación, y la presencia de estas palabras claves, Miami, La Habana no se dirigen a la razón, sino más bien a la emoción y la fantasía. Son palabras que no buscan un fin útil, juegan solas, casi. Si a esto le agregamos que en los estudios de las jitanjáforas se ha constatado que suelen estar asociadas a la infancia, podríamos cerrar el círculo de indagación reconociendo esta estructura, esta herramienta, la de la caligrafía en la pieza, como otro recurso más de la memoria. Los enamorados de las etimologías disfrutamos la historia que arrastra cada palabra. En las jitanjáforas, en cambio, no hay historia, no hay siquiera significado, hay tan sólo el raro hechizo del sonido. En las de Lydia hay las tres cosas, más bien no son jitanjáforas huérfanas. Y, además, son jitanjáforas muy seductoras.