

La transparencia plena

• • •

LISETTE LAGNADO

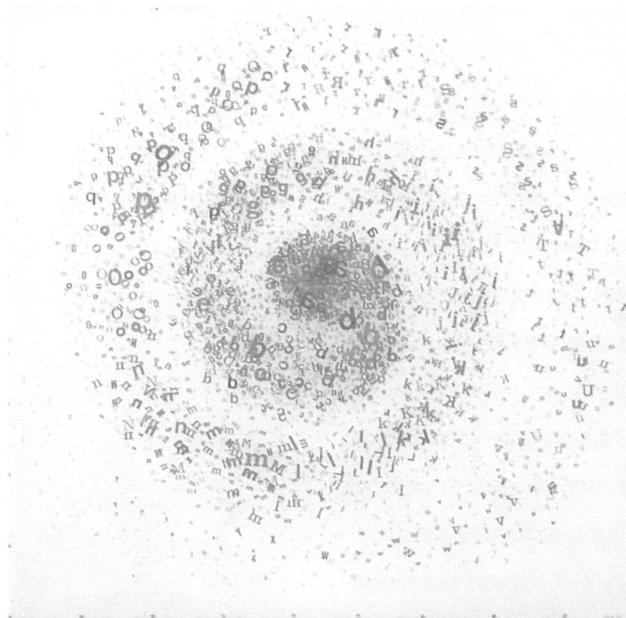


“Quel est ce vide, qui se fail parole dans l'intimité ouverte de celui qui y disparaît?”

M. Blanchot

Según una historia frecuentemente recordada, Mira Schendel solía entremezclar conversaciones polémicas con el último aforismo de Wittgenstein en sus *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar”. Es preciso añadir que la aspereza germánica que acompañó a la artista a lo largo de su vida (1919-1988), contribuyó ciertamente a conferir a la frase un tono más enérgico y provocativo que la propia formulación del filósofo.

Esta pequeña anécdota no está desprovista de interés. Efectivamente, la proposición de Wittgenstein implicó una densa zona de silencio que impregnó la producción de la artista, llevándola a

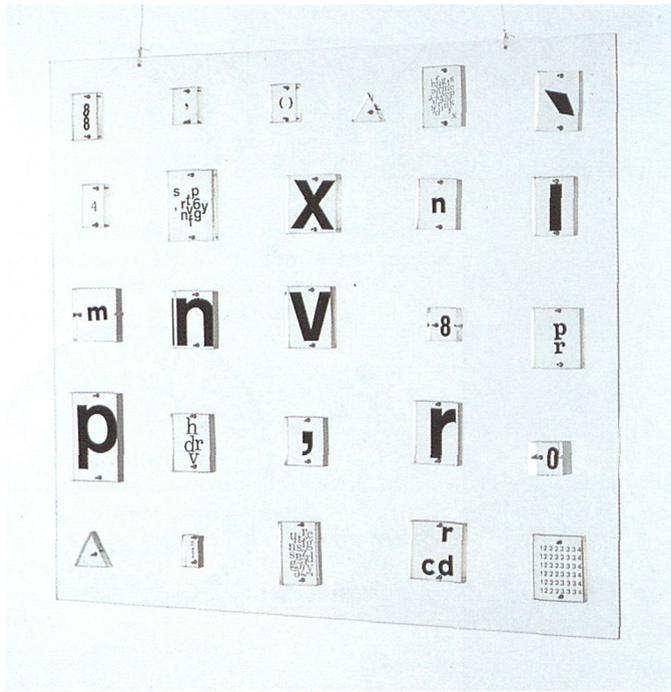


Mira Schendel. Letraset entre placas de acrílico fosqueado, 1972.

Foto: Rómulo Fialdini.

investigar lo inefable y lo numinoso. ¿Qué guarda el mutismo? ¿Se trata acaso de mostrar lo que no puede ser dicho? Callar lo que no puede ser pensado o enunciado es un claro reconocimiento de límites, un estado de conciencia propicio a la duda y a la aporía. Y Mira no se sustraía a las dificultades derivadas de sus enfrentamientos con el lenguaje. Tomó para sí un problema de la filosofía: la búsqueda de la sustancia oculta tras el sustantivo.

Por otra parte, hay que prestar mucha atención para constatar que, si los grandes espacios blancos y vacíos de Mira correspondían a una resistencia a la artificialidad de un lenguaje de la representación, los malos intérpretes de la inmanencia de este silencio lo aproximaron peligrosamente al ascetismo. Ahora bien, hay en Mira una innegable exuberancia. Abarcar una parte de este exceso es la tarea que



Mira Schendel. Letraset y acrílico, inicios de la década de los setenta.
Foto: Rómulo Fialdini.

me propongo aquí, aunque restringiendo mi campo de reflexión al análisis de algunos monotipos escogidos dentro de un vertiginoso volumen (más de dos mil). [1]

Se trata pues de una especie de exceso que queda muy lejos de las emociones puramente retinianas, como operarían por ejemplo la viveza del color o el temblor de la pincelada. En el conjunto de monotipos, es posible distinguir tres familias no convencionales que abarcan líneas, letras y escritos.

Mira reflexionó sobre unidades al mismo tiempo grandiosas e indivisibles: el universo, la creación del mundo, el acontecimiento, el lugar, el sol, el mar, el movimiento, la duración, el punto, el círculo, el cuadrado, lo nuevo, lo otro. Así pues, ¿cuál es el justo medio para abordar esa multiplicidad? ¿Qué especie de universo se abre ante esas mínimas formulaciones? ¿Existiría una gramática subyacente capaz de reconstruir una clasificación? Antes bien: ¿sería dable incluir la producción dentro de series y cada serie en la lógica taxonómica de la repetición?

Hay también, *"ancora il gioco"*, [2] un terreno de reflexión lingüística donde el lenguaje es el propio objeto del lenguaje. Como si no bastase soltar la palabra *"en el hueco del mundo"*, es necesario dar razón de una pluralidad lingüística inherente a la formación de la artis-

ta. Mira nació en Zúrich, de familia judía, y residió en Italia antes de llegar a Brasil.

Numerosos indicios hacen suponer que Mira, debido a la influencia materna, tenía ya un registro bilingüe (italiano-alemán) durante su infancia. En 1949 desembarcó en Porto Alegre, donde, autodidacta, inició su vida de artista escribiendo poesía. Las monotipias (1964) traerán también vocablos en croata, inglés, portugués y francés.

No es casualidad que la obra de Mira haya generado interpretaciones enfocadas hacia el "arte-escritura". Ahora bien, su uso de la palabra nunca ha desempeñado una función instrumental. Ni el problema del metalenguaje ni el de la lasitud de la palabra motivaron a la artista. De hecho, su finalidad consistía en establecer una articulación secreta, de orden meditativo. Sorprende comprobar cómo la forma panzuda de la letra 'o', que remata un cierre aéreo incompleto, sería magistralmente retomada en la serie *Más o menos frutas* (1983), devolviendo así una dimensión gestual al diseño convencional de la lengua.

Para Mira, la tarea del arte consistía primordialmente en plantear una cuestión (según vemos en los dibujos con los rótulos *"la pregunta"* y *"?"*). Toda la imposibilidad de la traducción, en busca de la palabra más justa y expresiva, traspasa la acción de elegir. ¿Cómo expresar, por ejemplo, el sabor de la *"madeleine"*, sin reseca el bollito? Mira tenía una libertad de tránsito entre las lenguas que le permitió



Mira Schendel. Letraset entre placas de acrílico transparente, primera mitad de la década de los setenta. Foto: Rómulo Fialdini.

sumar todos los afectos que habitualmente se pierden en la traslación de una lengua a otra. A veces nos sentimos ante la tesis más naturalista, adoptada en el *Cratilo*, según la cual, la invención de los nombres exige un trabajo especializado. Sin duda, la tradición filosófica alemana confiere a "Welt" mayor peso que a "mundo" o "mondo"; por otro lado, hay algo puramente sensible que nos hace creer que la fonética abierta de "gioco" es más lúdica que la de "juego".

En la búsqueda del sentido, las definiciones se han mostrado insuficientes. O, como mínimo, alegóricas: la una remitiendo definitivamente a la otra. Atento a la confusión entre la definición verbal y aquella que surge de la presentación de la cosa en sí, Wittgenstein retomó la reflexión platónica de la distancia entre las palabras y las cosas. [3] Mostrar un objeto de color es un ardid común para explicar qué es un color. Pero Mira no cubrió sus lienzos de pigmento, y, sin embargo, no dejó por ello de discurrir sobre el color. Tomó al azar las palabras de seis monotipos: "giallo/ rosso/ blù e rosa rosa/ rosa e verde/ blù/ bianco". La artista se propuso lograr que la tonalidad vibrase en el espacio de la hoja: el blanco allá arriba, después el amarillo abajo a la izquierda, el rojo casi en el centro, el azul saliendo por la derecha: sólo una marca de fronteras en el campo de la hoja. Si Mira hubiera devuelto el pigmento al color, éste habría sido calificado, designado, nombrado: estaría en reposo. Ahora bien, lo que interesa es dejar que palpite una duración invisible, la del amarillo amarilleando, el blanco emblanqueciendo... De este modo comienza a desplegarse un territorio de paso.

Ante la dificultad de nombrar, Mira diseña una obra circular,



Mira Schendel. Serie *Droguinhas*, 1966.
Foto: Rómulo Fialdini.



Mira Schendel. Serie *Sarrafos*, 1987.
Foto: Rómulo Fialdini.

donde todas las desviaciones indican movimientos de extensión y contención de una célula viva, sin eje, errante. La textura de la hoja de papel, porosa y finísima, acoge letras, comas, flechas, números, frases, líneas; tantas puntuaciones en el espacio que respiran, en una equivalencia del fenómeno de la voz beckettiana: "[...] dónde está la naturaleza, dónde está el entendimiento, qué se busca, quién busca..." [4]. "Qui qua", mínimo eco en la hoja, es un sonido casi onomatopéyico que espera ser escuchado.

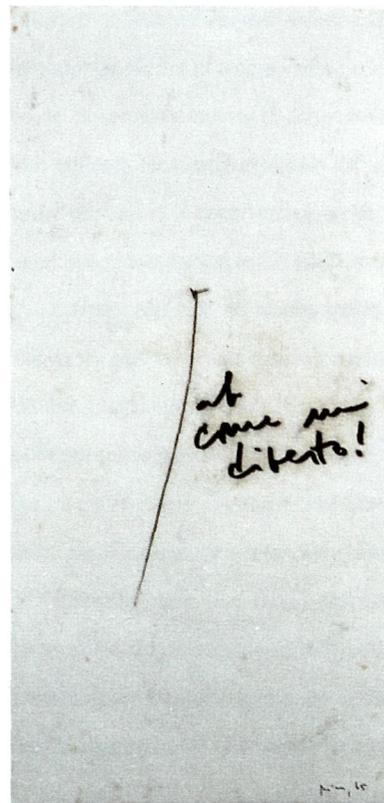
Después de ver esos dibujos en papel japonés, es difícil olvidarlos. Los dibujos nos persiguen con su musicalidad tenaz, melodía infatigable de la línea que traduce el "urdir del tiempo en la trama de la eternidad". "Alle alle alle allealle..." es una fracción que se repite con un ritmo metonímico, entonando el cántico de alegría a partir de la unidad lingüística alemana que invoca la totalidad. Sus líneas y palabras se traban en una majestuosa liviandad que quita hasta el aliento, creando un lirismo inesperado. En otra situación, la letra 'a', repetida en varias líneas -aaaaaaaa-, fluye, victoriosa, y aspira a la plenitud de la vocal que exige ser pronunciada con labios entreabiertos. El aire que insinúa el sonido "a" -esa larga emisión de aquella que

es el principio- [5] puede revestir entonaciones de suspiro, bostezo o gozo.

En ese proceso de trabajo, la artista fue asaltada por la obsesión de dar temporalidad a la obra; de ahí su apego a la transparencia. [6] La serie de los *Objetos Gráficos* (dibujos sobre papel japonés montados entre placas de acrílico, 1967-1972) quedaba suspendida en el espacio, propiciando una lectura de escrituras superpuestas: saturadas y vaporosas simultáneamente. Se hace urgente aproximar cuerpo y conocimiento en un sistema que se auto-organiza, sin dar el rodeo de la representación. Lo que se percibe es sólo un proceso, algo virtual, silencioso devenir. Así como sus *Cuadernos* (1971) son un libro-raíz, potencia pura de una escritura nunca concluida, los dibujos llamados lineales nunca cierran el nudo. [7] Declaran la crisis abierta de la unidad y operan una constante desterritorialización. Mira da un golpe a la trascendencia. La búsqueda de duración, en el sentido bergsonian, avivó la transitoriedad, en la cual la transparencia es un principio de simultaneidades que nunca cesa, origen siempre desdoblado y multiplicado.

¿Hacia dónde va la línea incansable de Mira? O, mejor aun, ¿será que encierra alguna idea de progresión? ¿Existe un lugar posible? Íntima y abierta, ella actúa no actuando, haciendo la experiencia del límite y de la polaridad. "A través de lo que no es, aprendemos lo que es", escribió la artista. Una serie de dibujos (años 80) tal vez pueda resumir de modo global la actitud de la artista. El encanto de una micropartícula, "no", logró amalgamar una ambigüedad polisémica: "no" significa negación, recusación, negativo; "no", por otro lado, equivale (en portugués) a la preposición "em + o" (en + el), invocando la acción hacia el exterior del espacio. [8] Ahora bien, en el lenguaje matemático, 'n' es una cantidad indeterminada y 'O' es el vacío que puede anular; siendo también "elemento que, sumado a otro, reproduce a este otro", es decir, el otro reducido a lo mismo, el punto "cero" corresponde a "n" puntos. La línea se funde entonces con el infinito, después de otras tantas vueltas interminables, capaz de afrontar la travesía por una fuerza que, aunque inconmensurable, mantiene una superficie sensible a la acción.

Mira soñó con la grandiosidad ancestral de un mar profundo y navegable, [9] lo que la aproxima a los poetas que reconocen que no se puede salir del lenguaje, y que, aun sabiendo que éste está condenado a expresar el mundo de manera inadecuada, no zozobraron



Mira Schendel.
Serie *Monotipias*, 1965.
Foto: Rómulo Fialdini.

en una melancolía existencial. Su línea es gráfica, y habla palpitando. No proclama ninguna verdad absoluta: sólo dice "sí al mundo", sin temor a la deriva, en una de las manifestaciones más alegres de la modernidad brasileña. Sordo quien no sabe oír lo que lo sublime calla.

NOTAS

- [1] El número conserva esa imprecisión, toda vez que la catalogación de la obra no ha concluido.
- [2] Todas las frases en cursiva y entre comillas han sido tomadas de trabajos de M.S.
- [3] Se lee en un dibujo "oggi ho disegnato questa porta". Al lado, el trazado simple de un pequeño rectángulo.
- [4] En Samuel Beckett, *L'innomable*. Sería inútil destacar aquí toda la historia bilingüe de Beckett.
- [5] Además de la 'a', primera letra del alfabeto y primera vocal, cabe recordar aquí un monotipo que muestra el número '1': otro signo de interés por la cuestión de origen.
- [6] El monotipo es una imagen única sobre una placa de vidrio. Mientras que la impresión se produce gracias a la tinta impregnada por debajo, los relieves se hacen sobre la propia hoja con objetos "mudos", sin punta. Toda esa técnica evidencia la importancia de la transparencia en los monotipos: Mira intentó eliminar las fronteras entre delante/detrás, dentro/fuera, pasado/futuro, sujeto/objeto. La transparencia instaura el "instante-ya", la fusión de los acontecimientos.
- [7] El lazo del nudo será dado en las *Droguinhas* (1966).
- [8] Mi más sincera gratitud a Ada Schendel, que me llamó la atención sobre esa dualidad de la partícula "no".
- [9] Según las notas de viaje de la artista (1968).