

Christina Soto van der Plas

17 de Septiembre del 2011

Imagen sustractiva o de cómo Onetti es una aspiradora

Una “chica extraviada le pregunta a un transeúnte: ‘¿No vio pasar una señora que no iba con una chica como yo?’ (Sublime chiste anónimo)” (31). Macedonio Fernández escribe este chiste en sus cuadernos de *Todo y nada*. La lógica de la frase es sorprendente, pues juega con la negación: la mujer sólo puede reconocerse por lo que *no* la acompaña, es decir, la chica, que en realidad es una pura ausencia. El chiste trae a la luz la ausencia presente de la chica, pues materializa lo que de otro modo sería indecible: la nada. La chica extraviada sólo es *sin* señora. Pero esto tiene otro nivel más allá del evidente en el que se desarrolla, es decir, la forma tácita de la pregunta: “¿no vio?”. Este uso coloquial del “no” al empezar una pregunta enmarca, así, una doble negación. Ahora bien, no basta con decir que es un chiste y explicarlo. Lo crucial es el vínculo entre la chica extraviada y la señora que se articula en una suerte de banda de Moebius, que revela que el lazo perdido entre ambas es lo que posibilita que concuerden en esta lógica del chiste y es lo que fuerza a que este vínculo a aparezca como *algo* al producir un corto circuito entre ambos elementos. Se sostiene la posible articulación de lo imposible mediante la negación. De manera similar, funciona lo que llamo “imagen sustractiva”.

Un paso inicial, planteo la pregunta que guiará este trabajo: ¿Cómo es que un texto, mediante la vía sustractiva, con una imagen imperfecta, es capaz de presentar la nada? En primer lugar, matizo esta cuestión para luego “entrar en materia” con *Tierra de nadie*.

Lo que se narra es la nada, de manera sustractiva. ¿Cómo? En una imagen, pero un tipo particular de imagen. Frente a la imagen como incompletud puede haber cientos de perspectivas y tratamientos, pero en este ensayo consideraré sólo tres concepciones: la de Didi-Huberman,

Jacques Rancière y Badiou (aunque esta última no está planteada directamente en su obra). Volveré a esto en una sección posterior.

La imagen sustractiva “se impone como el + de un –“ (Wajcman 143), como “la parte positiva de la negación” y en este sentido es su parte creativa, como opuesta a la destrucción (Badiou “Destruction”). Una pregunta al respecto: ¿no sería la imagen, pensada como un encuadramiento, la relación siempre im-posible y siempre imperfecta (en tanto tiene siempre un punto de quiebre constitutivo y no es *gestalt*, una imagen imaginaria) la que permite, mediante mecanismos específicos de visibilidad, presentar la nada? Ahora bien, como críticos, también estamos encuadrando esas imágenes que describimos, espero, de manera sustractiva y no destructiva, para mostrar no sólo la realidad que pretendemos presentar, sino el desajuste de las propias operaciones de pensamiento y cómo modifican y emplazan nuestro objeto. Pero, “qué idiotez querer hablar de aquello que podía ser nombrado menos que nada”, dice Onetti mismo. Y sin embargo, ¿por qué volvemos incesantemente sobre las obras que no comprendemos del todo, que nos desafían, que nos invitan simplemente a dar con ellas algunos pasos más? “I can’t go on, I’ll go on”, el innombrable de Beckett. Forcemos un paso más.

Precisamente, lo que me interesa de *Tierra de nadie* son los puntos de oscuridad, de enigma, que constantemente vuelven sobre el mismo punto: “¿cómo presentar aquello que justamente no conocemos?” (Badiou *Justicia* 71). Onetti encuentra una forma de imagen que no es la solución a esta pregunta, pero que enmarca una posibilidad incompleta de presentación.

Vayamos a la *tierra*, es decir, la imagen territorial *de nadie*, de la multiplicidad de cuerpos, que no llegan a ser personajes, que estiran los campos de fuerza de la nada y redoblan las ausencias.

1. Cuadro blanco sobre fondo blanco

En blanco, la página. Blancos los bordes que la forman, blancas las palabras silenciosas que la recorren. Una voz, de pronto: “El taxi frenó en la esquina de la diagonal, empujando hacia el chofer el cuerpo de la mujer de pelo amarillo” (Onetti 9). La prosa irrumpe en tierra de nadie. El nadie de la tierra. Una hoja se dobla y re-dobla, desde la portada, se pliega y repliega en su blanco.

Desvío. En 1918, Vladimir Malevich pinta su famoso *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Dos blancos superpuestos, el colmo de la depuración. Ya no hay color ni modo de mantener el eterno problema de forma y fondo. Resta, tanto en el sentido de resto como de operación matemática, la forma geométrica, el cuadrado, que sostiene una diferencia mínima, “la diferencia nula entre el blanco y el blanco, la diferencia de lo Mismo” (Badiou *El siglo* 79). Ya no hay una noción de representación como representar un objeto para el sujeto (Zupančič 158). Esto, diría Badiou, es un gesto muy próximo al de Mallarmé en la poesía: “la puesta en escena”, el acto,

de la diferencia mínima, pero absoluta, la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él, la diferencia entre lugar y tener lugar. Presa en la blancura, esa diferencia se constituye en la borradura de todo contenido, todo surgimiento. ¿Por qué es algo distinto de la destrucción? Porque, en vez de tratar lo real como identidad, se lo trata desde el principio como distancia. La cuestión real/semblante no se resolverá mediante una depuración que aísle lo real, sino comprendiendo que la distancia misma es real. El cuadrado blanco es el momento en que se ficcionaliza la separación mínima. (Badiou *El siglo* 79)

Malevich, en este sentido, presenta en su pintura un acto sustractivo: crea “el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada. El acto es un ‘día nuevo en el desierto’” (Badiou *El siglo* 81). Donde no hay *casi* nada es la clave: “la fórmula mantiene una

distancia, aún ínfima, una pequeña diferencia –bajo el nombre de vecindad, [escribe Wajcman] la topología dice cabalmente que entre dos puntos, por próximos que estén, está siempre el infinito” (Wajcman 92). En esa diferencia mínima una creación: pintura, narración. Verdades que son algo más que el intersticio entre los cuerpos y el lenguaje. Acaba el desvío.

Tierra de nadie, publicada en 1941 -segunda novela de Onetti-, es una obra que se enmarca profundamente en su tiempo y, a la vez, rehúye toda caracterización. En contexto de plena segunda guerra mundial, en un Buenos Aires fantasmático y disoluto, lo único que se escucha en la novela son ecos distorsionados de algunas noticias de la guerra. Los personajes se confunden en las noches llenas de humo de cigarro, cartas y apuestas, tristeza y delincuencia, mujeres imaginadas y delirio de persecución, reflexiones filosóficas sobre el marxismo y suicidios apenas insinuados. *Tierra de nadie* no tiene trama; hay, acaso, pequeños episodios inconexos que no tienen un denominador común: es un puro esqueleto sin lógica. “Todo hacia atrás era equívoco y no podía comprenderse, lleno de rostros endurecidos y horas que surgían de pronto. Nadie podía ser llamado con su nombre, no había ninguna lógica, ninguna misteriosa atadura de amor que ordenara e hiciera comprensibles los días pasados. Días y noches, días y noches, todo grotesco y muerto, amontonado” (Onetti 242). Parece haber una pura continuación de la nada cotidiana, donde no hay un acontecimiento que anude la cadena de flujos y dé sentido en retrospectiva. En esa continuidad de la nada, sin embargo, hay creación, aunque no surja de pronto un lector en su sillón verde que le proporcione un sentido a todo. Así pues, la pregunta: ¿qué se narra en la novela? La única respuesta posible es: Nada. No es que no se narre nada, se narra *la* nada: ahí reside la diferencia mínima, lo que hay entre blanco y blanco, las palabras que eventualmente rozan el intervalo: “De vez en cuando los dientes erraban el tallo y mordían las palabras. Un jugo dulzón le resbalaba hasta el cuello” (Onetti 57).

Primer problema: ¿de qué modo, con materia, con algo visible, con palabras, tocar no lo

‘invisible’ (palabra que hace que nos duela la cabeza a todos aquí, sin duda), sino lo que escapa a la visibilidad, en este caso, la ausencia? ¿Cómo, a partir de esta nada surgen verdades en “adjetivaciones por ausencia” (Fernández 83), que en última instancia hacen visible una imagen (sustractiva) que *crea* nuevas coordenadas y que no sólo modifican el estado de cosas hacia adelante, sino también hacia atrás?

2. El realismo del barómetro

En contra de las propuestas contemporáneas que reivindican una ficción sin contacto con la realidad o un realismo “sucio” me interesa rescatar la figura de Onetti y su modo particular de presentar imágenes en la narrativa: con adjetivos contagiosos, juegos de claroscuros, impresiones fugaces. En pocas palabras, Onetti viene no a “confirmar” la posibilidad de la imagen sustractiva sino a cuestionarla y llevar más lejos lo que teóricamente puede plantearse al exhibir en el lenguaje el acontecimiento mismo que es la imagen realista. Veamos cómo (y no por qué).

Tierra de nadie es una novela profundamente realista. Aclaro: más que hablar del realismo como corriente literaria característica de la modernidad a fines del siglo XIX, hablo aquí de realismo como operación de presentar que se opone a representar y a la mimesis. Pero, ¿a qué realismo me refiero? Al realismo como una operación en donde el significado se expulsa del signo y con ello la posibilidad de desarrollar una forma del significado, por lo que hay una ilusión referencial. Aquí, “lo ‘real’ retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo sin decirlo [...] la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo [...] produce un efecto de realidad, base de [la] verosimilitud” (Barthes 186). El realismo como el salto fuera de la mimesis (el régimen representativo de las artes para Rancière) significa la absoluta figuración en tanto se intenta presentar y no representar

en pos de la verdad. Lo real mismo es lo que se presenta en tanto *se construye* mediante la imagen. No es algo dado, se tiene que construir. Así, no se valora la identidad, sino la distancia entre blanco y blanco, la sustracción de los marcos narrativos, la destrucción y creación de nuevas jerarquías y la desestabilización de la categoría de “narrador”: “Y el baño caliente con olor de colonia, y el gesto untuoso de Larsen, y la gracia de los brazos de Nené aleteando frente al espejo del ropero, todo tenía la misma importancia. Iba y venía el ruido de los tacones sobre la alfombra” (Onetti 48). La cercana focalización, en este caso profundamente sensorial, en donde todo tiene la misma importancia, la misma falta de importancia captura tanto la pérdida del narrador todo-poderoso como la absorción del lector en los que lee: uno puede, literalmente, *ver*, la grasa en la cara del gordo Larsen, *oler* la colonia mezclada con mugre del baño. Si no hay un elemento predominante, no hay jerarquización, todo se vuelve indiferente de cierta manera. Así pues, el realismo es un régimen que distribuye y emplaza imágenes (sensoriales) mediante su presentación puramente significativa, verosímil.

El realismo de Onetti es uno que superpone planos narrativos y voces: “La apartó con suavidad, descubriendo la falsedad de la línea de la nariz de Balbina celeste, un gesto de sorpresa en la unión del caballete con el largo ojo sombrío, un aire de asombro estúpido que hacía replegarse a las orejas” (Onetti 116). Contra el viejo juego mimético de las máscaras, el saber que el rostro que se oculta detrás de la máscara también es una máscara, se impone la presentación. No es ya un idiota rey que cree ser rey, sino un personaje que es un puro cruce: tras el personaje no hay nada, las líneas que lo trazan son las de la pura falsedad sin significado.

Una imagen “realista” es, por definición, incompleta. Basta recordar el análisis de Barthes sobre el barómetro de Flaubert. Es cuestión del detalle que sólo provoca un efecto de realidad, como ya hemos dicho, que es el efecto de la estructura. Ahora bien, lo que me interesa, claramente, no es el efecto de una imagen, sino la estructuración (con fallas, incompleta) de la

imagen: que es sustractiva, de manera inmanente.

3. La trayectoria del acto

En la escuela solía adoctrinarnos la maestra, para aprender fácilmente los tiempos verbales y sus terminaciones, con la siguiente fórmula: “el pospretérito es el tiempo feliz, porque siempre ríe”.

En *Tierra de nadie* es posible decir lo contrario: “Sentía el hueso de la cadera, agudo, en la palma de la mano. Nunca vería los rostros de las muchachas, cuerpos de muchachas que jamás iba a abrazar. Aunque corriera hasta el amanecer por entre los árboles, suplicante, alargando los dedos hacia las palabras sin boca que andaban alrededor de los troncos” (Onetti 20). De una sensación que parte de un objeto concreto no surge un recuerdo vívido. No es Proust y la madalena. A partir de la sensación material se muestra la nada, el pospretérito, que es el tiempo más miserable de todos: se narra lo que no es, lo que no se presenta pero paradójicamente se hace presente, tiene lugar aunque no está en ningún lugar ni tiempo. “Que nada, como no sea el lugar, falte en el lugar. Que nada haya tenido jamás lugar, ni siquiera el lugar. [fórmula de Mallarmé ligeramente trastocada] ¿Cómo acordarse, entonces? ¿De qué? Esto debe forzosamente redistribuir las cartas de la memoria” (Wajcman 20). La memoria, en forma de narración, ciertamente se redistribuye en *Tierra de nadie*, pues parece no haber tiempo: hay pura continuidad o pura ruptura, como se lo quiera ver, pues no hay un objeto mediante el cual se mida el movimiento... por lo que no hay movimiento.

A su vez, es importante notar que no se trata de que la nada aparezca como algo, como trazar un cero (0) y “significar” la ausencia, sino que se trata de la sustracción de la nada que se inscribe, se hace palpable en lo real, sin tener un soporte simbólico ni imaginario. En Onetti, el pospretérito es el tiempo más sórdido y paradójicamente creador de “novedades”, pues crea imágenes sustractivas que, como en la cita anterior, el personaje “nunca vería y jamás abrazará”

pero que tienen una trayectoria. No voy a elaborar este punto pero la trayectoria es la de una verdad, como lo que describe Badiou en su esquema gamma.

Así hablan las palabras sin boca. No se trata sólo de un efecto acusmático de la voz, sino de la nada de la que parte el excedente, las palabras mismas que narran lo que no se presenta, ni tiene origen sino *ex nihilo*. Por supuesto, las palabras se presentan como un múltiple, pero si se sustraen es posible, en retrospectiva, ver que parten de la nada. Las palabras son dinamita que abren violentamente (de ahí su potencial político, también), dentro de una práctica dada, un vacío, “que es el único lugar posible para el acontecimiento. Este vacío es el lugar privilegiado desde el cual es posible crear, al igual que ver o percibir lo que ha sido creado” (Zupančič 8).

Lo que se crea no está dado en las coordenadas anteriores pero viene a modificar las coordenadas. Si una imagen entra en la narración no se añade simplemente a las demás, sino que modifica hacia atrás y hacia adelante los ejes de lo posible y lo imposible al igual que una nueva obra modifica todo el corpus literario, desde Homero hasta el libro que está por imprimirse. ¿El axioma? No intentar encuadrar lo que no cuadra por definición, no forzar en el rompecabezas la pieza con defectos de fábrica.

4. Narrar, después de todo.

La imagen siempre es un fragmento incompleto que tendemos a totalizar, a nominar, y por lo tanto a desvanecer. Aquí se enclava la postura de Didi-Huberman, quien, en su ensayo emblemático de imágenes del holocausto, dice “imágenes pese a todo” y apuesta por una postura casi ética de lectura de las imágenes básicamente argumentando que hay que imaginar el holocausto, (¿completarlo, en la acepción anterior?). Didi-Huberman intenta forzar el nombramiento de la imagen en retrospectiva (de ahí sus famosas imágenes anacrónicas) y no acepta la innombrabilidad de lo que nos interpela, quiere resolver la dialéctica de forma positiva,

lo que a nivel de análisis de pensamiento implica un desastre, una destrucción (en tanto sustrae la última sustracción, intenta forzar la pieza defectuosa en el rompecabezas). Rancière, a diferencia de Huberman y en polémica con él, plantea algo en torno a las imágenes del holocausto que me interesa mucho más. En *El futuro de la imagen*, Rancière escribe que la condición de posibilidad de este tipo de imágenes sería su propia condición de imposibilidad. En este sentido es que la experiencia no es “‘irrepresentable’ en el sentido de que el lenguaje para expresarla no existe. El lenguaje y la sintaxis existen. No como un lenguaje y sintaxis excepcionales, sino, al contrario, como un modo de expresión peculiar del régimen estético de las artes en general. El problema es el opuesto. El lenguaje que expresa esta experiencia no es de ninguna manera específico de ella” (Rancière *The future* 126). Por supuesto, la pregunta sigue siendo la de Benjamin, ¿cómo transmitir (y en última instancia representar) *esa* experiencia intransmisible? Así que el problema es la inespecificidad de lenguaje al nombrar la imagen. ¿En qué terreno estamos? Me parece que en el terreno de la sustracción indecible de Badiou, donde habría que apostar por efectivamente nominar un acontecimiento: apostar, para que el procedimiento de la verdad siga su curso, aunque sea de manera hipotética. Pero eso es a lo que no se atreve Rancière: señala, especifica, pero no apuesta, no tira los dados, le sigue soplando a la suerte sin lanzarlos. Señala el acontecimiento, pero no quiere sacar las consecuencias de la sustracción acontecimental.

La posibilidad de la imagen sustractiva estaría en exhibir la diferencia mínima, el “relámpago” del acontecimiento. En este caso no recurro a Badiou para pensar esta concepción teóricamente, sino a Onetti para mostrarla en acto y llevar lo que diría el filósofo un paso más allá:

Flotamos suaves y veloces, murmurando ansiosos nombres de Dios, largos ruegos obscenos, palabras violentas y unos secretos que estaban rezagados y acabamos de encontrar; somos angustia, bocas redondas de pescados, luna escamosa, arenales,

rutas, y el hombre de negros anteojos que asoma desde el piso treinta y saluda con su revólver y el fresco manojito de lilas a la cosa inmunda que trota las calles. Es el misterio de tu tierra dormida, la habitación nunca vista, la vieja sala embrujada con el bronce sucio de los candelabros, el piano desdentado y amarillo, el traje de baile perdido en el diván y la alfombra de extraviados dibujos con su vieja mancha de sangre y el esqueleto de una rosa, aplastado. “Pero otra vez cae rota la mano que alzaba hasta tu hombro, tu mejilla, tu labio pesado y mustio. Porque quería contarte que han pasado cosas, tantas cosas en la vida y que, sin embargo, nada, nunca pasa nada.” (Onetti 158)

A pesar de todo, hay un *acto*, el *acto* de la sustracción, que *crea*. Puede crear todo, aunque no suceda nada. “Acaso esto suceda en tres movimientos”, dice el narrador de *Tierra de nadie*, “pero son rapidísimos y no es nada difícil que yo los esté inventando ahora para tratar de hacer lógico el suceso. El primero consistiría en sentirse despojado de todo lo social, de lo que uno es ante otros; después se logra asirse aún de lo animal, la sangre, el estómago, los músculos. Pero aquí se comprende forzosamente que todo es común a los hombres y se abandona. Queda entonces uno. ¿Qué hay? Sólo se puede decir con una palabra: nada. Pero esta palabra, aquí, no es negativa. Significa y afirma la existencia de miles de cosas. No se puede explicar ni hay para qué” (Onetti 196).

5. La aspiradora, conclusiones apresuradas

La posibilidad de la literatura de hoy, será, abrir camino mediante la creación en la negación. Y la del crítico abrir senderos a formas de pensamiento que *creen* algo nuevo, en vez de enfocarse incesantemente en el quiebre, el corte, la ruptura, la escisión.

Onetti es un *creador* de vacíos, o *creador* de narraciones que, sustrayendo, llegan a la

nada. En este sentido, el escritor uruguayo es una aspiradora -basta recordar su nombre en inglés, *vacuum-cleaner*-: sustrae las partículas mediante el vacío. La narración de Onetti es una aspiradora: así se narra, rozándola, la nada, mediante la diferencia mínima en esas imágenes poderosísimas por su afectividad, claro oscuros, palabras embarazadas de acontecimientos que no han tenido lugar, que no han sucedido, pero tienen lugar. Blanco sobre blanco. Chica extraviada *sin* señora en tierra de nadie. Nadie en tierra. Entierra a nadie. Y de ahí, una creación nueva en el desierto.

Obras citadas

Badiou, Alain. "Destruction, negation, subtraction: on Pier Paolo Pasolini" *Art Center of College of Design in Pasadena*. 6 Febrero 2007. Consultado el 22 de Septiembre del 2011

<<http://www.lacan.com/badpas.htm>>

---. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2005.

---. *Justicia, filosofía y literatura*. Ed. Silvana Carozzi. Santa Fe: Homo Sapiens, 2007.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Trad.

Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

Fernández, Macedonio. *Todo y nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

Onetti, Juan Carlos. *Tierra de nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

Rancière, Jacques. *The future of the image*. Trad. Gregory Elliot. London/ N.Y.: Verso, 2007.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Trad. Buenos Aires: Amorrortu, 2001

Zupančič, Alenka. *The shortest shadow. Nietzsche's philosophy of the two*. Cambridge: MIT Press, 2003.