

Sobre: *Contra el origen*, de Víctor Quezada. Santiago de Chile: Marginalia, 2015.

✉ BRUNO GROSSI / Universidad Nacional del Litoral – CONICET / [brunomilan@hotmail.com](mailto:brunomilan@hotmail.com)

En el segundo ensayo de *Contra el origen* el joven escritor chileno Víctor Quezada dice: «He decidido escribir este texto a partir de notas, formas breves, sin mayor unidad, anotadas en momentos de pequeña iluminación; decidí entregarme a la lectura de ciertos libros y, a partir de ella, anotar, subrayar, y no traicionar esas anotaciones con la arrogancia de la articulación del texto crítico. Decidí emprender la tarea de anotar el presente» (22). Toda una declaración de principios que supone no sólo una resistencia frente a las demandas institucionales de producción y legibilidad, sino que además señala el momento feliz de todo ensayo en el que el hallazgo sintáctico se revela como superior a cualquier saber al cual la crítica (entendida como la desubjetivación del punto de vista en pos de una enunciación «científica») puede arribar. «Anotar el presente»: hacerle frente a lo nuevo, lo desconocido, lo monstruoso. El ensayo, parece decir Quezada, quiere hacerle justicia a la falta de forma. Por lo tanto, la tarea utópica de circunscribir el presente mediante la escritura no sólo pone en tensión al sujeto, sino a la concepción misma del objeto de conocimiento. Más adelante sostiene que «hemos entendido estos libros (libros que podrían ser cualquier otro, libros que no tienen nada de original, nada de especial, con la salvedad de que son libros que me gustan); decía, hemos entendido estos libros como si fueran diarios, cuadernos de apuntes» (22). El ensayo entendido por lo tanto como los gestos que dibujan las obsesiones y preocupaciones casi inconscientes del ensayista. Lo que subyace en Quezada es la indistinción, la indiferenciación entre el texto crítico, el diario y el poema. De hecho no hay en el texto (en todo el libro en general) una pretensión de exclusividad o exhaustividad en torno a los objetos de análisis. No hay un saber específico sobre la poesía chilena, sobre Macedonio Fernández, Raúl Ruiz o Harum Farocki, sino que ellos son la excusa a partir de los cuales la subjetividad del ensayista es puesta a prueba. «Anotamos porque no sabemos qué está pasando con nosotros, anotamos porque no sabemos qué pasa con el mundo» (23). El ensayo es el espacio en el que la tensión de sujeto y objeto parece en sí teatralizarse,

en tanto que «existiría [entonces] una fractura entre quien escribe y el mundo que habita, fractura que el diario intenta fijar y, a la vez, colmar» (25). El término «fijar» es de alguna manera equívoco, pero señala la paradoja sobre la cual parece sostenerse todo la estructura del libro. El ensayo entendido como ascesis, como forma heterodoxa del diario íntimo, como registro de una experiencia. Una escritura en la que el sujeto se deja afectar por la potencia de los objetos que observa, desmenuza y abandona. Un símil diario crítico que instaura un movimiento: por un lado «escribir para no alterarse (para que el curso cotidiano del mundo no nos vuelva locos)» y por otro «dejar de escribir para poder salir de sí, encontrar el éxtasis. La escritura [dice Quezada] se circunscribe en esos límites: escribimos en el espacio que queda entre la alteración y el éxtasis» (38).

El ensayo parte de una ética de trabajo en la que la búsqueda se impone por sobre el resultado y en la que vive el deseo de una escritura desprendida de la sujeción a cualquier instancia que la condicione desde fuera. Los textos de Quezada se construyen por lo tanto siguiendo un procedimiento casi asociacionista, un montaje en el que las constelaciones de sentido se van armando por motivos más afectivos que argumentativos (el argumento entendido aquí negativamente como estrategia de persuasión, imposición y cálculo). De hecho esto conecta estrechamente con el tema del primer ensayo llamado «Contra el origen». Allí Quezada rechaza el origen en tanto que conjunto de determinaciones que constituyen una identidad, que detienen el movimiento, el devenir de una vida, en la que —como elegantemente lo dice Alberto Giordano en el prólogo— «la existencia heteróclita de lo múltiple quede reducida al despliegue de un fundamento cierto y representable» (11). Contra ese origen se escribe el libro, contra el que hace del carácter un destino, diríamos parafraseando a Benjamin. Sin embargo, si el origen se presenta como una aporía para el propio Quezada es porque es imposible sustraerse plenamente a él. Leer/escribir, entre otras, es introducir la determinación que ponga en marcha el procedimiento del propio texto. El origen es por lo tanto inevitable, ya que se presenta como la ficción que nos construimos para darle sentido a las cosas. Por eso quizás Quezada hablaba que el diario «fija»: en el momento en el que inscribimos un grafo comienzan, aún a nuestro pesar, las determinaciones que nos limitan y nos imponen una forma. A partir de esto podemos pensar el inicio mismo del libro:

¿Cómo comenzar? Muchas veces nos enfrentamos al dilema de encontrar las palabras precisas que abran el texto, así como se abren los ojos al paisaje o el obturador a la luz. Existen comienzos luminosos («Amanece/ se abre el poema» de Gonzalo Millán) u oscuros («Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ ché la diritta via era smarrita»), otros deliberadamente prácticos («Call me Ishmael»), pero ninguno como el del Museo de la novela de la Eterna. (15)

Allí Quezada muestra cómo cada comienzo pone en marcha una máquina textual, narrativa, hermenéutica. Sin embargo, la referencia a Macedonio le sirve

para referir a un origen en la que las determinaciones son liberadas de su exigencia y demanda de sentido. O mejor: en la que el origen es siempre aplazado, y en ese aplazamiento lo que se juega es la renuencia a la cristalización del sentido, es decir a la identidad (a la desgracia de la identidad). Pero frente a Macedonio y su intento de sustraerse al origen, al sentido y a la continuidad, Quezada reconoce que sin embargo «en el origen está el conflicto, la obligación a decidir» (18). Por eso ante la demanda de sentido Quezada recupera la figura de Raúl Ruiz: «Frente a la teoría del conflicto central, Ruiz propone la concatenación de microacciones que dispersan la dirección única, el sentido preestablecido que marca el camino de la decisión, de la puesta en paradigma. (...) y rehúyen la imposición de la toma de decisión que es, finalmente, el imperativo político, ideológico, que pareciera fundar todo trabajo estético» (19). Esta afirmación que Quezada rastrea en y para la obra de Ruiz, puede ser pensada a su vez como la propia ética del trabajo ensayístico. En este sentido, la arrogancia del crítico es la de quien se obnubila frente a las totalidades y se siente en la necesidad de forzar el objeto en pos de una continuidad, pasando por alto los detalles que se sustraen del destino que la historia ha producido en torno y sobre ellos.

Ese es, de alguna manera, también, el tema del tercer ensayo «La imagen que falta entre la mano y el ojo». Allí Quezada se vale de la obra teórica y fílmica de Harun Farocki para pensar cómo se constituye, se articula el propio discurso de la historia. Allí plantea que hay imágenes que nos faltan y que, en tanto que faltan, desbaratan la imagen fija de un pasado que oculta su articulación. Dice Quezada:

En una secuencia del cortometraje *La (des)aparición de una familia* (Soto 2009), la hija habla de una fotografía familiar. Es una fotografía que, paradójicamente, no vemos; es la única fotografía que existe de una familia desaparecida por la represión dictatorial, su único registro de existencia. De alguna manera, la película encuentra legibilidad en esa imagen ausente. En la ausencia de imágenes existe, sin embargo, una imagen (...) No la imagen de una ausencia, por supuesto, sino una imagen a la que se hace referencia como posibilidad de participar en la historia (41)

En la representación de la historia conviven por lo tanto dos tipos de imágenes: la articuladora y la desarticuladora. Quezada muestra cómo el trabajo de (des) montaje en el cine de Harun Farocki pone en evidencia todo intento de articulación histórica a través de la imagen, pues su trama representativa no es pensable sino como historia de la propia representación. La historia se presenta entonces como el resultado de un montaje por el que las sociedades quieren imponer al futuro una imagen de sí mismas. La función estrictamente crítica del crítico aparecería realmente aquí: Quezada se vale de Farocki o Barthes para analizar la potencia desarticuladora de la imagen; pero mientras el Barthes «marxista» tenía que apelar todavía a un fondo de verdad tras la imagen invertida del mundo, para Farocki la imagen de esa verdad siempre falta; o, en otras palabras, su crítica aparece siempre como imagen (47). Lo que interesa nuevamente es desarticular

las imposiciones de inteligibilidad a las cuales nos obligaría el origen (en tanto conjunto de determinaciones y articulaciones constitutivas del sujeto y su comunidad de pertenencia). Leer la imagen faltante que no pudo ser leída debido a los condicionamientos históricos de la época. No otra cosa parece estar diciendo Nicolás Rosa en *El arte del olvido* (2004) cuando sostiene que «no es la forma ni el sistema (valores positivos) lo que define a la literatura, sino ese menos donde se afirma y se funda. Una falta histórica, sociológica, psicoanalítica que la revela como lo faltante del discurso social, como lo no-dicho del discurso colectivizado, como borde o excrecencia de lo pleno discursivo» (12).

La pregunta que uno podría hacerle finalmente a Quezada luego de leer los primeros tres ensayos sería entonces: ¿cómo escribir frente a la arrogancia del sentido impuesto, articulado? La respuesta la da en el último ensayo y la encuentra, cuando no, a través de Barthes. Allí sostiene que la obra como trabajo suspende los valores que impone la doxa y, con ellos, el tiempo de la contingencia para abrazar una nueva temporalidad casi mística. Pero ese tiempo extático, el tiempo de la inmortalidad puede devenir obturante cuando no logra evadirse del movimiento perpetuo e inmóvil de lo mismo: la inmortalidad de Sísifo es transmutada en la inmortalidad del crítico que se pregunta con tedio infinito: «¿cuando haya terminado este texto no habrá más que comenzar otro?». Pero contra esa inmortalidad protesta la «vita nuova barthesiana». En este sentido, ser inmortal en la Obra es nacer absolutamente de nuevo, escribir de manera radical, «como si no lo hubiera hecho jamás». Escribir contra el origen es escribir bajo el signo de lo neutro (a sabiendas de su imposibilidad), es escribir como si se desconociese todo, liberado por fin de toda articulación que no sea el desarrollo de los propios afectos. Escribir contra el origen es escribir bajo la conciencia de la muerte: negatividad a partir de la cual los placeres se multiplican e intensifican.