

MARTÍN CERDA. *La palabra quebrada*. Santiago: Cormorán Ediciones, 2022, 213 pp. ¹

En su estudio sobre el ensayo, Martín Cerda plantea que lo importante en este tipo de escritos es “lo que fragmenta o quiebra a la escritura” (25). Apela así no solo a una cierta discontinuidad del relato, sino también a determinadas infracciones en el ámbito escritural mismo. La escritura fragmentaria en esta doble acepción no es, sin embargo, el único atributo que destaca Martín Cerda respecto del ensayo como entidad formal; atributo que permite distintas graduaciones, procedimientos o intervenciones. Alejada de un tipo de exposición *more geometrico*, esta “palabra quebrada” se correlaciona –agrega Cerda– con situaciones de crisis social o de “desgarramiento interno” (23); desconciertos que dificultan los cierres o la reconstrucción de totalidades, como también la superación de una cierta ajenidad epocal experimentada por el propio sujeto del discurso. Es claro que el carácter experimental, exploratorio o transgresor de esta escritura, particularmente pendiente –como diría Walter Benjamin– de la cuestión “del modo de exposición” (*El origen del drama barroco alemán*), incluye en el seno mismo de sus retóricas o búsquedas formales el ejercicio, la modificación, la corrección o incluso una dispersión de sí aún mayor o que al menos atenúa “el riesgo de la / o de su / trascendencia” (Roland Barthes en Cerda: 19).

Como un modo de acceder a esto último, o de adentrarse en este singular *genus dicendi*, Martín Cerda, sin dejar de citar a Michel de Montaigne, “padre indiscutido del ensayo moderno” (31), privilegiará dos textos publicados en el siglo XX devenidos clásicos. La detención es importante por al menos dos razones: la dificultad que ha mostrado una cierta filosofía de validar una modalidad no cerrada, aparentemente perecedera, subjetiva, y que no siempre se apoya en universales; como también la pregunta misma por una prosa que muestra una cierta ambigüedad en relación con su pertinencia disciplinaria dejándola en un cierto limbo.

Esto explica en parte la necesidad de estabilizar una modalidad algo castigada (“esto es solo ensayismo” suele decirse), recurriendo para ello, en primer lugar, al libro *El alma y las formas* de 1911 del joven Georg Lukács y a su primer artículo titulado “Sobre la esencia y forma del ensayo: una carta a Leo Popper”. Se subraya aquí la

¹ Es la cuarta edición del presente libro. Ella corrige los errores tipográficos de la primera edición chilena, elimina su subtítulo (“ensayo sobre el ensayo”), traduce las citas del pie de página, actualiza la bibliografía, incorpora una breve cronología de Martín Cerda y el Discurso que el autor pronunció en 1983 ante la Academia Chilena de la Lengua. La edición está a cargo Gonzalo Geraldo (Chile) y Pedro Mena Bermúdez (México) y el texto viene precedido de la introducción “La eterna pequeñez del más profundo trabajo mental” de Marcela Fuentealba.

importancia de la “forma” en un doble sentido: como la meta o “destino” que permite al ensayista delimitar la “materia” de su obra, por un lado, y como el punto de partida de su propio trabajo, por el otro, dado que son siempre determinadas formas las que precipitan este quehacer (36 y 37).

Dice Martín Cerda:

El ensayista [...] parte de una forma para vivenciarla, interiorizarla, “sentirla” e interrogarla, pero su trabajo no para nunca ahí, sino, al contrario, se prolonga cada vez que la lectura de un libro, la contemplación de una obra artística o la reflexión sobre una idea ajena se convierten, a su vez, en el punto de partida de su propio discurso, en la ocasión que motiva a cada ensayo suyo y, por ende, en el comienzo (siempre reiterado, repetido, perpetuo) de la búsqueda de su propia forma. (37)

Del artículo de Lukács se destaca también lo que llamó “la *ironía* esencial del ensayo” (40). La *eironeia* o el “disimulo” sería la estrategia que enmascara, bajo la inmanencia de lo ocasional o del interés por la diversidad de cosas o formas que pueblan el mundo, las preguntas más decisivas o radicales que inquietan al ensayista (40 y 41), sin pretender por ello –no olvidemos que se trata de una escritura que “ensaya” o “tantea” precisamente en ámbitos específicos– arribar a enunciados definitivos o trascendentes. Es la “irónica modestia” del ensayista, dirá Lukács (41).

El segundo texto que destaca Cerda es “El ensayo como forma” (1954/1958), publicado en *Notas de literatura*, de Theodor Adorno. Se plantea aquí, a raíz de un aparente descuido de Lukács, el tema de la “verdad”, clave para una aproximación filosófica. Es este un tema que Cerda no aborda con la suficiente extensión y que tendrá –como se sabe– inflexiones muy particulares en Adorno: no solo el modo como se reconoce el ensayo “filosófico” y que la sola conjunción entre “alma” y “forma” de Lukács no aclara, sino también aquella más embarazosa que suspende la “identificación” entre pensamiento y ser, tal como Adorno lo había planteado algunas décadas antes, en 1931, en “La actualidad de la filosofía”. Sin la pretensión de aferrar la totalidad de lo real o de fijar su sentido último, o de apostar a la identidad de sujeto y objeto, para Adorno la ensayística filosófica, atenta a las mediaciones históricas y a los conceptos, en lugar de identidades tendría que exteriorizar antes bien constelaciones y figuras fugaces, resultados de una “fantasía exacta”, capaz de hacer confluír lo material con lo espiritual.

Volviendo al texto de Martín Cerda, la última nota que destaca es el carácter crítico del ensayo, su distancia frente a la cultura instituida. Habría una radical disidencia en el ensayo, no exterior a su operatoria o maquinaria más característica, que lo lleva a confrontar lo canónico, los conceptos o formas que rigen determinados órdenes culturales. El ensayista –dice Cerda– “cada vez que se ocupa de pensar un objeto (texto, obra de arte, ‘forma de vida’), siempre *despiensa*, al mismo tiempo, lo pensado anteriormente sobre ese objeto” (46). No habría aquí entonces una separación entre pensar, volver a pensar lo mismo o *despensar* lo ya pensado. Es precisamente este último impulso el que diferencia al ensayista del lector sin más, y esto porque la glosa

o esos márgenes intervenidos del texto que lee se convierten en los primeros balbuceos de “un ensayo en estado embrionario” (206), en un juego o conflicto siempre abierto, subjetivo y problematizador.

Para concluir, digamos que el presente libro no puede ser asimilado solamente al esfuerzo técnico por precisar un género literario: una especie de genología más o menos independiente de otros factores. Este “ensayo sobre el ensayo” exhibe además un entretejido, no exento de sugerentes discontinuidades, que viene inmediatamente después de sus disquisiciones más teóricas, y que se refiere *grosso modo* al proceso de constitución del mundo burgués. Es digno de destacar igualmente el particular énfasis que pone el chileno en el tema de la forma, en el doble sentido que apuntamos más atrás, y que no soslaya la “responsabilidad” (Roland Barthes en Cerda: 39) que ellas comportan e incluso –agregaría– el régimen de politicidad que estas visibilizan en el plano de sus propias superficies. Un cierto “modo de mirar y valorar el mundo” (22), que incorpora la discontinuidad como parte de su propia operatoria, como insinúa Adorno, se juega también aquí. No es menor tampoco la convencida reparación que hace Cerda de lo necesariamente inacabado o parcial, de la insoslayable historicidad de todo discurso, o de una modalidad que, alejada no sin oscilaciones de la “fría perfección del sistema” (43), “se yergue –dice Adorno nuevamente– contra esa vieja injusticia / que viene desde Platón / hecha a lo percedero”.

Carlos Ossandón Buljevic
Profesor titular, Universidad de Chile
cob2002@u.uchile.cl