

LA SINGULARIDAD DE LA AUTORREFLEXIÓN ENSAYÍSTICA.
LA PALABRA QUEBRADA DE MARTÍN CERDA COMO
POÉTICA DEL ENSAYO

THE UNIQUENESS OF ESSAYISTIC SELF-REFLECTION.
LA PALABRA QUEBRADA BY MARTÍN CERDA AS
POETIC OF THE ESSAY

Ismael Gavilán
Universidad de los Andes, Chile
igavilan2@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo aborda *La palabra quebrada* (1982) de Martín Cerda como un texto donde puede verse cumplida una singular autorreflexividad que permite la articulación de un discurso *desde el ensayo respecto del ensayo*. Este gesto autorreflexivo está inscrito en la concepción moderna de este género por lo que implica no sólo una representación de un temple epocal basado en la asunción de un modo de escribir, sino también como un proceder que señala un hacer y que permite comprender la obra de Cerda en la peculiaridad de sus nociones discursivas que se ven desplegadas a modo de una *poética*.

PALABRAS CLAVE: Ensayo – autorreflexión – modernidad – poética.

ABSTRACT

This article deals with Martín Cerda's *La palabra quebrada* (1982) as a text where a singular self-reflexivity is fulfilled that allows the articulation of a discourse about the essay genre from the writing of an essay. This self-reflective gesture is inscribed in the modern conception of the genre, implying not only a representation of an epochal temper based on the assumption of a way of writing, but also as a procedure that indicates a way of working that allows us to understand the work of Cerda in the peculiarity of her discursive notions that are deployed in a poetic way.

KEY WORDS: *Essay, self, reflection, modernity, poetic.*

Recibido: 14 de mayo 2021.

Aceptado: 15 de septiembre de 2021.

I. INTRODUCCIÓN

La relación entre la modernidad y la configuración del ensayo que asume su irrupción a partir de la obra de Michel de Montaigne y que permite unir escritura y contexto o temporalidad y representación en un acoplamiento retórico/reflexivo, no sólo es la constatación de una causalidad que viene a refrendar un eventual “espíritu de época” o la singularidad de un género escritural como lo es el ensayo y que adquiriría, de aquel modo, la plenitud de su significado bajo el alero de una hipóstasis histórica. Como ha indicado Amán Rosales Rodríguez:

la relación entre ensayismo y modernidad apunta a un proceso complicado, y multifacético. Un proceso, además, que posibilita la construcción literaria y filosófica de una voz individual y propia en conjunción con el surgimiento de un umbral histórico-cultural de límites históricos imprecisos, y cuyos contenidos son sujeto permanente de debate interdisciplinario (...) Pero en el ensayo es poderoso no sólo el deseo de crítica y aniquilación de dogmas e ideologías, sino también el de construcción -si bien tan solo a partir de andamios conceptuales desmontables e intercambiables, es decir, con sentido provisional- de nuevas maneras de entender y enfrentar la realidad (2014: 212).

Sin duda el entendimiento de esta relación deja abiertas instancias que surgen como relevantes pues posibilitan explorar la autorreflexión de sus presupuestos de validez, indagando en torno a sus condiciones tanto materiales (escritura) como reflexivas (maneras de pensar o dirimir el sentido de esa misma escritura) y que traerían implicancias significativas para comprender al ensayismo como un ejercicio que no sólo puede ser descrito al interior de una cala temporal como lo es la modernidad, sino también como un hacer cuyo rendimiento pensante conllevaría la puesta en marcha de un proceder que es movilizado por la subjetividad que se ha emancipado *por y al* interior de esta forma escritural. Acá se aprecia lo que diversos autores han denominado como “versatilidad interdiscursiva del ensayo” (Vargas, 2010), “la restitución de una poética del sujeto” (Lara, 2013) o como “la paradoja de la autorreflexión en tanto interpretación” (Weinberg, 2007), mostrando así la ductilidad de una reflexión que se fundamenta en la búsqueda de las condiciones de validez de su manifestación.

Desde esta perspectiva el presente artículo plantea abordar *La palabra quebrada* (1982) de Martín Cerda como un texto en el que pueden verse cumplidas las premisas indagatorias de una singular autorreflexividad que permiten la articulación de un discurso *desde el ensayo respecto del ensayo*. Este gesto autorreflexivo está sin duda inscrito en la raíz misma de la concepción moderna de este género por lo que implica no sólo una representación de un temple epocal basado en la asunción de un modo de escribir, sino también y aquí en especial, como un proceder que señala un hacer

y que permite comprender a esta obra de Cerda en la peculiaridad de sus nociones discursivas que se ven desplegadas como una *poética*. Así en este trabajo se tratará primero de deslindar una noción operativa del concepto de poética para advertir con posterioridad cómo en *La palabra quebrada* este concepto se asume como descripción genealógica, para luego ver cómo se posibilita la inscripción del mismo en la tensión temporalidad-escritura, desembocando en una caracterización de *La palabra quebrada* como eventual “poética del pensar” tal como lo expresa Weinberg (2007).

II. BREVE CARACTERIZACIÓN DEL CONCEPTO POÉTICA

En términos generales se puede afirmar que la tradición cultural indica que *poética* es una palabra que posee varias acepciones que se remontan a Aristóteles y Horacio. El Diccionario de la RAE permite efectuar un primer acercamiento:

(Del lat. poética, y este del gr. ποιητική). 1. f. poesía (larte de componer obras poéticas). 2. f. Ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura. 3. f. Tratado en que se exponen los conocimientos de poética. En la biblioteca hay una buena colección de poéticas. 4. f. Conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor (2001).

Lo que acá queda establecido es de qué modo este término vuelve pertinente la reflexión respecto a la naturaleza de lo literario, pero sobre todo cuando se plantea como una serie de principios o reglas que orientan la constitución misma del género y que son su sustento. Esta parte de la definición es relevante, pues permite abordar desde lo que significa el “principio” - es decir, como fundamento que rige el acto de la escritura- los procederes de autorreflexión que son posibles de identificar y dirimir en el ejercicio literario.

Ahora bien, sin duda que se puede rastrear desde la Antigüedad en Platón y Aristóteles, una extensa y valiosa reflexión alrededor de los fundamentos y características del hecho literario y que, con las salvedades teóricas y culturales pertinentes, su asunción se enmarca en el vasto despliegue histórico de esta noción que lleva advertir una identificación de lo poético con lo *poietico* en tanto un hacer que se encuentra sujeto a reglas constructivas de enunciación: el cómo elaborar el discurso, bajo qué parámetros y con qué material discursivo (Tatarkiewicz, 2016). Asimismo, en esa discusión inicial acerca de la naturaleza de la literatura se fijan sus grandes principios rectores, por ejemplo la mimesis (2016). A su vez la poética se presenta a sí misma como inventario de formas precedentes: así, sería simultáneamente una taxonomía y una teoría (2016). Lo interesante de esto es advertir que desde la Antigüedad cuando se originan estas reflexiones, éstas no son privativas de filósofos o retóricos, son también un acto efectuado por los propios cultores del arte literario. El ejemplo más relevante

es Horacio que escribe un poema (*Ars Poetica*) para indicar las peculiaridades de la elaboración retórica de su hacer.

Es evidente que el carácter preceptivo de la poética como un acervo de fórmulas y procedimientos configuró a largo plazo la idea del hacer poético y el modo de encauzar la sensibilidad ante los requerimientos creativos. Por ello, la poética clásica nunca perdió vigencia, pues fue vista como herramienta para configurar una manera de entender el proceder creativo que se encontraba enraizado en un esquema modélico que implicaba tanto una teoría como una aplicación que se regían bajo el principio de autoridad. Este principio resguardaba una organización reglada y, por ende, universal, equilibrada y racional del quehacer literario (Aullón de Haro, 1994). Esta forma de entender la poética como preceptiva será la que se resquebraje a partir de la modernidad estética que, desde fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, inaugura un modo no sólo de sentir e imaginar, sino, sobre todo, un modo de relacionarnos con el objeto literario respecto de su producción y que conlleva el desplazamiento de la reflexión poética desde la mimesis hacia una noción teórica que gira alrededor de la idea de obra (D'Angelo, 1999). Esto redundará fundamentalmente en dos cosas: que a partir del Romanticismo la poética de la obra será una reflexión de la producción, socavando el principio de mimesis, pero también significará una crítica al sistema de categorías fomentadas por la poética clásica de modo preceptivo (obra, autoría, género, lenguaje, etc) y que implicará entender la emergencia de nociones disruptivas de disolución y transformación de estas mismas categorías en aras de una concepción moderna del concepto de poética. Esto Peter Szondi (2005) lo denominó el “paso de una poética de los géneros normativa a la especulativa” (19):

(...) esa tensión en que la poética de los géneros tiene propiamente su condición es algo que sólo le es posible a un pensamiento para el que se trate ante todo de la mediación entre lo general y lo particular, entre idea e historia (...) (2005 21).

La tensión que examina Szondi posibilita entender la singularidad epocal que inaugura la modernidad donde se cumple el desplazamiento hacia una noción de obra que se fundamenta en su pretensión abarcadora de lo Absoluto. Vicente Serrano (2014) ha rastreado los detalles de aquel desplazamiento fijándose en los vínculos estéticos habidos entre el Romanticismo y el Idealismo Alemán, en tanto una serie de rasgos que se singularizan en el tratamiento pragmático de los materiales artísticos/literarios:

Eso absoluto escapaba, desde luego, a la ciencia y era, como sabemos, de hecho la cuestión fundamental del Idealismo, pero también del Romanticismo que tan estrecha relación guardaba con esa filosofía (...) Pero el punto, como hemos visto, el punto donde el Romanticismo se aparta de Fichte, como también de Schelling y, por supuesto, de Hegel, es el punto en que el arte debía poder expresar, entonces, lo inexpressable y hacerlo mediante los recursos literarios y artísticos. (...) Es el recurso

artístico por antonomasia, lo que transmite aquello mismo que es invisible, siendo ella misma invisible, el lugar de la distancia en la que lo inefable aparece sin expresarse, como una ausencia que, sin embargo, produce efectos (...) (2014: 77-78).

Así surgen como señales ciertas de modernidad nociones operativas tales como: lo fragmentario, la fusión de géneros, la puesta en duda de la noción de autoría, la crisis de la sintaxis representacional del discurso, entre varios otros elementos (D'Angelo, 1999; Szondi, 2005; Serrano, 2014). Pero sobre todo y derivado de lo anterior la poética de la obra se transforma en un saber absoluto donde la “obra requiere para su éxito que la materia misma sea poética, o sea que el saber en que vaya a consistir su contenido no sea solo un conjunto de materias concretas, sino un saber absoluto que tenga por objeto el universo entero” (1999: 202).

La indagación de las condiciones de validez en el acto de aprehensión de la autorreflexividad en la obra, es entender el concepto de *poética* de modo diferencial respecto a las complejas relaciones que mantiene con la historia de la literatura, la retórica y la genealogía. Será entonces que a partir de aquí identificaremos *La palabra quebrada* (1982) de Martín Cerda como una *poética del ensayo* es decir un ensayo que plantea como materia de sí mismo la reflexión crítica en torno al ensayo no sólo como género, sino como texto abierto a la posibilidad especulativa de su configuración interna. En otras palabras, como forma que se devela al articular los procesos habilitantes de su productividad que muestra en el proceso mismo de la escritura.

III. LA PALABRA QUEBRADA COMO POÉTICA DEL ENSAYO

a) La *poética* como descripción genealógica.

La palabra *poética* como concepto que implica una intensidad reflexiva que asume la especulación respecto de la obra que la sustenta, conlleva una inclusión de la praxis escritural en la realización teórica que se verifica al interior del entramado constructivo de sí misma. La idea de que ahí se articula un “programa”, es decir, un ordenamiento instructivo del proceder mismo del hacer escrito, explorando sus posibilidades, configurando sus fronteras formales y poniendo bajo el prisma crítico la evaluación de sus presupuestos, significa verificar las diversas instancias de procedencia con que la escritura efectúa su singular acto de descripción y plasmación. Esa verificación es la concretización que arranca del análisis en torno a casos singulares y el modo en que se inscriben de manera modélica, las referencias de una escritura respecto de otra.

Ahora bien, *La palabra quebrada* (1982) no ha sido abordada según el punto de vista que este trabajo enuncia dada la escasa crítica existente. En ningún caso como un texto al cual se le adose la relevancia que acá se le adscribe, menos para plantear la peculiaridad autorreflexiva que puede serle propia. Sólo el trabajo de González y

Figuroa (2018) aborda la obra de Cerda con una serie de observaciones que bien pueden ser aprehendidas desde la perspectiva aquí planteada:

El ensayo (...) en tanto poiesis, es eminentemente performativo, es decir, en él son más relevantes los gestos, las estrategias formales, que los enunciados; su construcción textual es principalmente tropológica y, como queda dicho, su tropo preferido es la ironía. Llevando esto más lejos, incluso podría decirse: lo realmente importante de la ironía ensayística no es aquello que deliberadamente oculta, “las preguntas fundamentales”, sino el sentido mismo de ese encubrimiento (2018: 29).

Si bien el objetivo al cual se dirige el artículo citado es “el discurrir del pensamiento anterior a las conclusiones definitivas” desde una dimensión ética de la reflexión (25) es ineludible que tal discurrir rehuya la reflexión formal del ensayo por lo que significa vérselas en esa instancia enfrentados al problema de la autorreflexión consciente de los materiales retóricos que conforman al ensayo mismo. En ese gesto, podemos ver cómo descansa un modo metacrítico, en tanto poética, en las observaciones que González y Figuroa plantean como necesarias para su trabajo.

Ahora bien, estos alcances permiten comprender cómo *La palabra quebrada* (1982) puede mostrarse como una poética sobre el ensayo que practica un ejercicio genealógico, es decir, una poética que asume para buscar su propia manera, el bagaje que la escritura ensayística posee como acervo histórico, pero también como modelación de un proceder. De aquel modo si examinamos la primera parte de *La palabra quebrada* (1982), advertiremos que Cerda comienza indagando la referencia textual a la cual puede circunscribirse su propio ensayo:

No es difícil constatar hoy el volumen y la importancia que ha cobrado el ensayo en la producción intelectual del siglo XX. Se lo puede registrar, en efecto, en el espacio *strictu sensu* literario, como, asimismo, en los discursos que regularmente emplean en nuestros días filósofos, científicos y pensadores religiosos. Una prueba parcial e insuficiente la constituye la selección de “obras clásicas” del siglo XX que, en 1974, propuso la prestigiosa revista *Daedalus*: la mayor parte de ellas eran ensayos (1982: 17).

La “hegemonía formal” que Cerda constata no es sólo una alusión a una moda o a una preferencia respecto de un género que, por avatares del campo literario, predomina por sobre otro tipo de manifestaciones escritas. Se trataría más bien de captar en el presente el linaje formal de una forma de escribir y que Cerda indaga en las referencias que, del ensayo como fenómeno de una tradición cultural, plantean tanto T. W. Adorno (17) y Ortega y Gasset (17-18) quienes, de alguna manera, no proyectan una mera inclinación respecto a los alcances de una preferencia, sino

que muestran el “reconocimiento de una íntima filiación intelectual”(18) dirigida a circunscribir un “complejo conjunto de instancias” (18) que no son otras que la observación de un trayecto para nada caprichoso ni casual. Será así que observar esa hegemonía formal lleva a Cerda a plantearse la necesidad de corroborar diversos puntos desde donde fuera posible comprender el fenómeno que aborda, es decir, el ensayismo como manera de escribir y pensar. Por ello desde el inicio mismo de *La palabra quebrada* se traza un itinerario genealógico que posibilita escrutar la trama en que se afirma, pero también se reconoce, la peculiaridad de la forma escritural que es propia del ensayo. Desde este punto arranca la reflexión de Cerda, apelando a la obra de Montaigne, pero también a Lukács y Adorno. Del primero Cerda aprecia que su escritura no es solo datable como gesto disidente en una sociedad que se estaba transformando –las guerras de religión en la Francia del Renacimiento a fines del siglo XVI–. Es algo mucho más complejo:

El extremismo de las luchas del siglo XVI no es sin embargo, un elemento contextual de los *Ensayos*, sino, al contrario, forma parte de ese estrato que por sabido se calla regularmente, y que constituye, por así decirlo, el *infratexto* de todo escrito. Esto explica que, apremiado por la violencia de cada una de las sacudidas de la sociedad francesa, Montaigne se distanciara de las posiciones asumidas por las facciones en pugna, confesando expresamente su dificultad para “comprometerse”, tomar partido o identificarse con una u otra de ellas (...) (30-31).

Esa complejidad delata no solo una alusión a la tolerancia -del que el autor francés es emblema en su obra- como valor abstracto, sino como norma de conducta frente a una realidad social e ideológica que no sólo condiciona el escribir, sino también la reflexión sobre la misma escritura. Esto es relevante para entender el gesto genealógico de la poética que articula Cerda: la “confianza en el discurso de la razón” es lo opuesto a lo que denomina como “ánimo frenético de los contemporáneos” (31) y que, si bien es un antecedente de lo que con posterioridad se identificará como Ilustración (31), no es menos cierto que establece la necesidad de un reconocimiento moral para el ejercicio del ensayismo y que es decisivo en contextos de crisis.

Respecto a Lukács, Cerda advierte que el ensayista húngaro le permite la reflexión sobre la forma del ensayo no desde una perspectiva de “estilo” o “imitación” de modelos, sino desde la interioridad misma del acto intelectual que significa aprehender la configuración de la escritura ensayística:

La forma es siempre la meta, el término o, como decía Lukács, el “destino” de las obras mayores y, en consecuencia, hacia ella se orientan los esfuerzos y los deseos más enérgicos de cada escritor. La forma le permite delimitar la “materia” de su obra y configurarla desde un mismo punto de vista, de manera que

pregunto), y constituye, por lo tanto, una interrogación enmascarada o, como dice el diccionario, el “arte de preguntar fingiendo ignorancia” (24).

Finalmente, respecto de T.W. Adorno, Cerda se permite una sutil, pero profunda reflexión que esclarece bastante la especulación que, como poética, desarrolla en esta sección de *La palabra quebrada*: Cerda plantea que si en el ensayo hay una preocupación por “pensar formas” preexistentes, en verdad lo que ahí acontece es más bien, un “despensar” lo ya pensado que hace referencia a formas ya escudriñadas en la gama de posibilidades de significación que han salido a flote gracias a la reflexión ensayística que se ha ocupado de la opacidad de esas manifestaciones. Dice Cerda:

Lo que suele reprocharse al ensayista es, en verdad, que 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, introduciendo, de este modo, una doble negación en el “orden de las cosas” (27).

Al auscultar ese “orden de las cosas”, el ensayo no descubre una eventual armonía o cuerpo orgánico, sino más bien una serie de conflictos y contradicciones (28). Por lo tanto, el acceder a una reflexión ensayística que se permita exponer descriptiva y críticamente los diversos elementos que constituyen la trama social, pero también axiológica de los referentes que el ensayo aborda para su devenir, implicaría para Cerda, ver cómo en esa articulación se muestra el “otro rostro” de lo que la superficie de los hechos simula en su concatenación de facto. Acá Cerda profundiza el ejercicio reflexivo del ensayo como una poética que bucea entre los intersticios del sentido, pues apoyándose en T.W. Adorno, se aventura a densificar la referencia genealógica más allá de una mera adscripción irregular de un discurso que se ve a sí mismo como crítico:

La doble negación del ensayista no constituye, sin embargo, una actividad, por así decirlo, “nihilista”: es solo un acto crítico que infringe al orden represivo de una cultura petrificada como ideología (oficial u oficiosa), como *doxa*, como tópico, y que siempre prohíbe, conforme lo observó T. W Adorno, “pensar más de lo que se encuentra ya pensado”. Para el ensayista, en otros términos, se trata siempre de *despensar* lo ya pensado sobre cada objeto que lo ocupa, para dejar al descubierto esa parte suya que el pensamiento “canónico” había dejado, justamente, *impensada*, sumergida, insospechada” (28).

Con el auxilio teórico de Adorno, Cerda plantea en *La palabra quebrada*, al ensayo como un mecanismo de escrutinio más allá de la aprehensión evidente de sus referentes inmediatos (cosas, textos, formas). Así, se ve en la posición de asumir una “tensión” entre la cultura instituida de la *doxa* y lo pensado con anterioridad (29). Por ello, una consecuencia relevante de este planteamiento para entender a *La palabra quebrada* como poética del ensayo, es ver en este proceder reflexivo una

disidencia –herejía en el decir de Adorno, según Cerda (29)– que no acusa “soluciones” respecto de lo auscultado, sino más bien, el “punto crítico” de un pensamiento “en marcha” (30).

b) La *poética* como inscripción contextual.

Si se advierte una estrecha interrelación entre ensayo y realidad circunstancial, se apreciará que esta interrelación se brinda de modo más complejo que la mera relación entre texto y contexto. Al respecto, Liliana Weinberg (2006) ha sido enfática en esta distinción:

El vínculo entre el ensayo y el mundo no se reduce al modelo en que intervienen las nociones de texto y contexto. El ensayo hace mucho más que meramente incorporar los materiales del mundo para su propia construcción: hay en el ensayo una “toma” de la realidad (...). Todo ello está de algún modo contemplado por un término que consideramos como el más afortunado para referirnos a la actividad propia del ensayo: el acto de entender. El ensayo es la experiencia del sentido y el sentido de la experiencia del entender el mundo desde el propio mirador (2006, 29).

Por ello la necesidad de dilucidar aclaratoriamente estas vinculaciones no ocurre tanto o sólo para diseñar un mero marco de entendimiento donde se cumpla la interacción comunicativa del ensayo, sino más bien, para apreciar que entre ambos hay una interrelación estrecha y condicionante, mas no causalista, ni secuencialmente derivativa sino que, sin dejar de ser equívoca y contradictoria en sus oposiciones representadas, manifiestan un maridaje dinámico, plurivalente y contextualmente diverso en uno de los géneros literarios que asume en síntesis la heterogeneidad de lo real dada su también heterogénea forma de asumirse. Si el ensayo amplía las nociones con las que concebimos la literatura como un discurso que no se arraiga en una inmanencia ahistórica, sino que se debe y responde a su propia enunciación situada, ésta, de todas formas, obedece a espacios y tiempos cambiantes, a configuraciones de sentido fluctuantes, sacudidos por lo histórico. Por ello, el ensayo se presenta y autorrepresenta en la interacción con el contexto de su producción, asumiendo rasgos de historicidad en el entendido de representación de lo real como fenómeno del lenguaje. Una representación no sólo y en tanto objeto estático o contemplativo que se erigiera a posteriori del enunciado y, por ende, de un eventual significado. Más bien como un a priori que intelectualiza y configura cognitiva e imaginativamente a través de la percepción, los rasgos configuradores de sentido que esa misma realidad hace aprehensibles en tanto son posibles de ser verbalizados. Así, no se trata sólo de una eventual descripción de un ejercicio pragmático, sino de una interpretación (Weinberg, 2006) que puede permitir asir o entrever el significado posible de una realidad dada.

Con estas consideraciones *La palabra quebrada* elabora una poética de inscripción contextual: su ser ensayo deja abierto el camino para apreciar cómo Cerda concibe una autorreflexión bajo las coordenadas materiales que le permiten ser: una poética que se permite reflexionar sobre su condición implica advertir los elementos constitutivos de esa misma condición. Para ello, Cerda establece en la Segunda Parte de su texto un itinerario que muestra reflexivamente esa demarcación de la que, en este trabajo, identificamos cuatro: el mundo burgués, la ciudad, la prosa y la noción de autor.

En primer término, es posible identificar la visión material desde donde se elabora la escritura ensayística y, desde ahí, el espacio en que es dable su concreción efectiva. Así, esa materialidad arranca y se asienta cuando la escritura obedece a lo que Cerda nomina como “visión burguesa del mundo” (1982: 39) y que no es la descripción abstracta de una teoría, sino más bien “la cristalización colectiva de certezas sobre la realidad de la vida, del mundo y del hombre que la burguesía había ido elaborando en su larga lucha contra la nobleza y la sociedad feudal” (39). Esta aseveración le otorga a Cerda un anclaje histórico para dilucidar un campo de acción que significa entender la percepción dinámica del mundo circundante, percepción que, según Cerda, permite reconocer en la asunción de la burguesía a fines de la Edad Media no sólo un desplazamiento histórico, sino una forma de aprehender una praxis que implica, entre otras cosas, la creación de ámbitos de sentido propicios para la emergencia y consolidación de la subjetividad, como asimismo, la articulación del espacio burgués por excelencia: la ciudad. Manifiesta al respecto:

El mundo burgués fue, de este modo, una presencia siempre concreta, segura, “material” e inmediata: la ciudad, el mercado y la casa. Un mundo ordinario, *prosaico*, rutinario de actividades, ocupaciones y preocupaciones calculables, medibles y pesables y en el que nada, en verdad, extraordinario (milagros, embrujamientos o apariciones) podía ocurrir. Un mundo, en suma, donde el burgués podía (...) sentirse en su casa y está lleno de seguridad porque, en este dominio, no hay ningún camino que no le sea familiar (40).

Por ello, en segundo término, es la ciudad el espacio burgués por antonomasia donde el escritor moderno ha podido articular una vida cotidiana que le ha permitido dar cuenta de una experiencia temporal y social que se presta como marco singular de su hacer. Para Cerda este hecho es radical para comprender la génesis de la escritura moderna, pues como señala “toda escritura circunscribe, en efecto, un espacio de palabras, gestos, usos socialmente identificables” (40) y es ahí, donde se puede identificar una mirada y un actuar que hacen de esa cotidianidad, piedra angular de un modo de concebir el ejercicio intelectual. Cerda se percata que el espacio urbano es el más propicio para la emergencia de una serie de concepciones, ideas y cosmovisiones que apuntalan la configuración de la subjetividad que dadas aquellas circunstancias,

otorgan densidad referencial para comprender el nacimiento y posterior desarrollo del ensayo moderno:

(...) porque esa experiencia (el vivir urbano) es el común trasfondo del ensayo moderno, y porque el ensayista, falto de toda orientación trascendental previa, no tiene otro expediente que bucear en su oquedad las pistas del posible curso del mundo en el que vive y, acaso también, la promesa de un nuevo horizonte que le permita replantearse las preguntas últimas que, desde Montaigne hasta nuestros días, definen su posición en la historia de la escritura moderna (41).

Es interesante ver cómo Cerda advierte que el espacio urbano, en la medida que la modernidad se despliega históricamente, deriva a una realidad fragmentada que, por su origen mercantil, puede comprenderse asimismo como correlato de la fragmentación de esa subjetividad que la habita y, por ende, de la representación que le permite cerciorarse como comunidad:

A medida, sin embargo, que la ciudad se ha ido convirtiendo en esa realidad fragmentada, quebrada y diversificada que hoy conocemos y al no quedar otra instancia visible que su origen mercantil, parece que ha desaparecido todo vestigio de vida comunitaria, de efectiva convivencia citadina (41)

Es así que, otorgado en el mundo burgués y en la ciudad moderna, el “espacio material” en donde puede comprenderse el surgimiento de la escritura ensayística, permite a Cerda, en tercer término, concentrarse en dilucidar la peculiaridad de la prosa y, en cuarto término, el estatuto del autor como elementos primordiales de su reflexión.

De aquel modo, la “prosa burguesa” es decir la que se acota desde el siglo XVIII y se consolida durante el siglo XIX, no sólo tiene a la novela como el género predilecto –en que Cerda parafrasea a Hegel– de la “moderna epopeya burguesa” (46) en lo que significa narrar y mostrar a la sociedad “prosaicamente organizada” y que la genera, sostiene y alimenta, sino que esa misma prosa, se expande fuera de las fronteras novelescas, desbordando distintas formas expresivas con las cuales es posible identificar un proceder y un estado (46-47). Para la poética sobre el ensayo que Cerda elabora en *La palabra quebrada*, tiene un valor fundamental identificar la peculiaridad de la prosa en la cual es posible “pensar” el acto de escribir: rastreo y consolidación de una modernidad que subyace en el ejercicio autoconsciente de la forma ensayística, pues esta prosa posee de su parte, una “racionalidad” que le permite verificar datos, opiniones e ideas en el ámbito justamente fragmentario de la ciudad moderna en la cual se manifiesta:

(...) toda la escritura burguesa se propuso, en efecto, hasta mediados del siglo XIX como un acto develatorio o mostrativo de la realidad prosaica del mundo inmediato, tangible, palpable. Fue en esa gran prosa burguesa que, sin duda,

estaba pensando Sartre cuando describió al prosista como el hombre que actúa sobre el mundo mediante la acción develatoria de la escritura (...) Desde Montaigne, Bacon y Descartes hasta la Ilustración del siglo XVIII siempre se trata del mismo asunto: pensar con radical claridad la “realidad” del mundo cotidiano, comportarse razonablemente ante ella y verificar cada dato, opinión o idea, de manera que todo hombre pudiese comprender o explicar cada suceso (46-47)

Es en una prosa que ausculta los vericuetos de la razón en una ciudad fragmentada por la ideología burguesa del mercantilismo moderno, el motivo por el cual Cerda se fascina por los vínculos habidos entre Walter Benjamin y París (43-46) o Sigmund Freud y Viena (42-43) La atracción de Cerda por estos autores y ciudades es mucho más que un mero acto admirativo de lector. Ambos se inscriben en *La palabra quebrada* como ejemplos decidores de la relación conflictiva entre el ensayo y su contexto. De la relación entre Benjamin y París, a Cerda le interesa destacar cómo el ensayista alemán otorga una preferencia a la “Ciudad Luz” como un espacio urbano donde no sólo es dable una curiosidad intelectual, sino “el proyecto de llegar a identificarse con una forma de vida que fuese capaz de compensar imaginariamente el radical desajuste con la vida alemana de su tiempo” (45). Identificación que conlleva, entre otras cosas, escrutar en las calles parisinas las mutaciones a las que la ciudad burguesa heredada del siglo XIX, permitía experimentar el tiempo histórico que se arremolina en los gestos más nimios de la calle y que ya Baudelaire había advertido como necesarios para una reflexión en “torno a lo urbano” (46). Por otro lado, para Freud, Viena, según Cerda, es la representación de lo teatral, una forma de vida alegre y despreocupada que bajo su impronta de amable frivolidad “enmascara otra vida, más oscura, subterránea y amenazante” (42) y que comprende, sin duda, formas de histeria social que para Freud no podían dejar de ser entre atractivas y repulsivas, pero decidoras al instante de diagnosticar la sensibilidad moderna enraizada en el mundo urbano que presentía que “caminaba inexorablemente hacia el abismo”(43). Por ello, finalmente, la figura del autor es primordial para que Cerda elabore esta reflexión a modo de poética, pues esa figura está hermanada al proceso de aclimatación social que permite el surgimiento, precisamente, de la escritura ensayística. Es por eso que Cerda examina los vínculos entre autor y público que se dan desde los albores de la modernidad no sólo para constatar una relación causal, sino para explorar los motivos de la subjetividad que se asume y aclara en la sociedad burguesa que emerge paralela a la Ilustración:

Desde el momento que alguien proyecta escribir, lo hace, en efecto, contando con la eventual aceptación (reconocimiento, gratificación) de ese público (mercado), aun cuando lo niegue, injurie o ignore. De este modo, no sólo la condición empírica de escritor sino, además, la conciencia que de ella se forma dependen, con distintos grados de presión u opresión, de la imagen o representación que la

sociedad le atribuye, en un momento dado al oficio de escritor (...) Todo ello, a su vez, configura siempre una *mitología* cuyo curso depende, en cada momento significativo, del intercambio dialéctico entre el escritor y su público (49).

De este modo la figura del autor se inserta en una sociedad mercantil-burguesa como una subjetividad enmascarada que presenta el oficio de escribir como ajeno a la vida económica, trayendo en esa resistencia, no tan solo una conciencia alienada del escritor como individuo, sino más bien, como constatación del indisoluble maridaje que se da entre las condiciones que posibilitan al ensayo y su ejercicio respecto de la “vida material” a la que se ve vinculada. Esto constituye para Cerda un punto fundamental de su reflexión en torno a su propio ensayo como poética de inscripción contextual.

c) La palabra quebrada como caracterización de una poética del pensar.

Weinberg (2001, 2006 y 2007) ha establecido en su reflexión en torno al ensayo la noción de *poética del pensar*, que se encuentra vinculada y fundamentada en la valoración que se efectúa respecto de la peculiaridad interpretativa de este género discursivo:

(...) una vez que constatamos que el ensayo es mucho más que un mero hecho de “comunicación”, que es mucho más que el enlace de un mensaje entre un emisor y un receptor abstractos, que es mucho más que la actualización de hechos de referencia “abstracta” a un objeto exterior y congelado, en suma, una vez que entendemos que se trata de algo que está *más acá y más allá* del tiempo detenido de una estructura descarnada, entendemos que es necesario atender a la relación del ensayo con una realidad extrasemiótica (...) en una actividad que corresponde al ámbito de la *interpretación* al que se refieren desde diversos enfoques, tanto la hermenéutica como la antropología cognitiva contemporánea. Se trata pues del momento de confrontación de un acervo lingüístico-simbólico-conceptual con un determinado estado del conocimiento del mundo, confrontación que toma la forma de una interpretación generadora de sentido (2001: 73).

Esta especial consideración interpretativa del ensayo conlleva hacia un *más allá* que tiene que ver con la representación poética del pensar, es decir, la caracterización que el ensayo hace de sí mismo en un horizonte de valores, en una determinada visión de mundo y en un continuo acto interpretativo sin cuya consideración resultaría imposible su comprensión (2007, 146-147).

Para Weinberg la caracterización del ensayo al interior de una teoría de géneros es válida sólo en la medida que se le considere superación del concepto sustancialista y taxonómico de las tradicionales concepciones genéricas. Una *poética del pensar* propia del ensayo será entonces tomar distancia de cualquier “repliegue” del sistema

literario y, gracias a la versatilidad interpretativa que le es inherente, expandirse hasta permeare otras formas discursivas como la ficción –como lo es el caso de Borges–; la novela –como el caso de Cortázar, Roa Bastos, Musil o Broch– ; la crónica –como ocurre en Monsiváis–; la crítica cultural –como acontece en la prosa de Beatriz Sarlo o García Canclini (2001, 101-103). Es esta capacidad de permeabilidad la que le permite considerar al ensayo como poseedor de un carácter interpretativo: su capacidad de erigirse como prosa mediadora entre la prosa, su trabajo con conceptos y símbolos tomados de distintas esferas del quehacer cultural, repensando términos neutralizados para volverlos a dotar de valencia (2007, 11-22).

Acá lo que interesa para abordar *La palabra quebrada* (1982) es lo que refiere a la subjetivización de la perspectiva del enunciado y que de todas formas implica detenerse en cómo Cerda expande la forma ensayística en su texto como una posibilidad pensante que no deviene una mera abstracción, sino una búsqueda formal para ver hasta qué punto, es dable describir e inscribir una poética que se caracterice como un pensar que rebasa las fronteras del género hacia otras maneras discursivas. En ese entendido se vuelve primordial ver como Cerda en la reflexión respecto al ensayo establece, sobre todo en la cuarta parte de su texto, una serie de indicaciones significativas para orientar ese despliegue al que hace alusión la teorización de Weinberg.

Para empezar, Cerda determina un contexto: nuestro presente, a fines del siglo XX, es de todas maneras un espacio urbano, pero donde el “rumor de la calle” ha creado un tipo de sujeto descentrado. “Toda escritura siempre circunscribe un espacio de usos, gestos y palabras socialmente identificable” (92). Por ende, al ir avanzando el siglo XIX y abriéndose el siglo XX, “la escritura se empeñará en ir reconociendo cada rincón del espacio urbano, registrando los gestos de la vida diaria, la condición en que viven los trabajadores industriales, las costumbres, los usos y los abusos sociales” (93). Todo ello desemboca en comprender que, querámoslo o no, la escritura está “inscrita en la calle: recoge sus gestos y ademanes más elementales, investiga en sus lugares más ocultos e inquietantes y registra lo que en ella se dice, murmura o insinúa” (93). Acá Cerda hace referencia a autores que constatan su reflexión: Baudelaire, Benjamin, Lefebvre (92-94). Pero también la inscripción de la escritura en la calle no es sólo la correspondencia feliz de una causalidad de eventual sentido transparente: es también un espacio ambiguo del cual se vuelve crítico y distante:

La calle sería, sin embargo, muda, sorda y ciega de no existir ese personaje colectivo y, a la vez, individual que es el *hombre de la calle*, el hombre-masa, *l'uomo qualunque* que está en todas partes, repite todos los rumores y adhiere a todas las *doxas*. Es, a la vez, todos y nadie: el amo y el esclavo de la vida política, económica y festiva; la “multitud solitaria” para la que se remodelan las ciudades, se levantan los estadios y, con alguna frecuencia, se amplían los servicios de seguridad del Estado (94).

En este contexto de una ciudad moderna y de la volatilización de la subjetividad que sería el fundamento desde donde arranca la autorreflexividad que es propia del ensayo, Cerda entrevé que una posibilidad de articular la caracterización de una *poética* del pensar pasa por atreverse a ir a un más allá de la forma ensayística sancionada por el uso. La forma escrita adquiere transformaciones perentorias dada la emergencia epocal, emergencia que se extiende por todo el siglo XX. Haciéndose eco de Ernst Jünger, Cerda busca puntos de referencia para la escritura que no quede atrapada por la mera expresividad, o la constatación amorfa “de la calle” en la ciudad moderna. Es de aquel modo que señala la proliferación de diversos tipos de escritos testimoniales (memorias, diarios, confesiones, entrevistas) como el mejor camino para advertir cómo esas manifestaciones discursivas, impregnan y permean una idea tradicional de literatura y, por ende, de ensayo (95). Esa permeabilidad, ante la emergencia epocal, lleva a Cerda a concentrarse, fundamentalmente en dos tipos de discursos que son un más allá del ensayo y que revierten el sentido original de las textualidades que les sirven de base: el diario y la memoria.

Buena parte de la reflexión de Cerda descansa en el examen detenido que lleva a cabo de los diarios de Franz Kafka (97-100), Ernst Jünger (101-103) y Petter Moen (104-105) donde menos que circunscribir y constatar las experiencias personales de los sujetos de aquellos diarios, le interesa sobre todo el tipo de sujeto que enuncia, el lugar del yo en el tejido narrativo y cómo la escritura ahí articula una autorreflexión que se hermana a ese yo enunciante que el ensayo ha caracterizado como necesario en su singularidad para dar cuenta de una subjetividad moderna. El sujeto del diario para Cerda, al parecer, es un sujeto que busca tomar posesión de sí mismo fuera de su mera adscripción anecdótica:

El sujeto del diario no es, en consecuencia, alguien que se autocontempla o se exhibe, sino un yo que se busca en la opacidad de los sucesos que lo ocupan y pre-ocupan: un sujeto que anota o registra el curso cotidiano de su vida y, a la vez, lo observa, piensa y comenta. Si los sucesos que anota aproximan al sujeto del diario al cronista, su reflexión continua sobre ellos lo avecinan, en cambio, al ensayista (97).

Ciertamente la de Cerda es una poética que toma la reflexión en torno al transcurrir -el paso del tiempo y la experiencia subjetiva que asalta la imaginación, la sensibilidad y la constitución misma de la conciencia- como lo primordial. Sin duda, el ensayo es un tipo de texto que configura en el cuerpo de su escritura, una reflexión sobre su propio presente, sobre su propio enunciado que *siempre es* un presente. En ese entendido, Cerda vislumbra en formas discursivas diversas cómo esa experiencia se trasvasija y adhiere desde el ensayo hacia la asunción temporal que es propia del diario:

El diario es el recurso que tiene el escritor para fijar lo más “memorable” de ese tiempo que pasa, en último trámite, por su vida: incidentes, ilusiones, fracasos, entusiasmos, depresiones, deseos. Es la historia cotidiana pasada, filtrada, valorada por la vida síquica del autor, es decir, el testimonio de un hombre que, de un modo u otro, se encuentra perdido y ensaya, justamente, reorientarse anotando, escribiendo el curso diario de su vida (97).

Finalmente, Cerda aborda otra tipología discursiva de cariz testimonial: las memorias, específicamente las de Victor Serge (107-109), Alexander Solzhenitsyn (113-114); Ernst Niekisch (116-117) y Gottfried Benn (118-119). Al igual que con el diario, las memorias son un tipo de texto que no queda fijado solo para ser entendido como palabra de un individuo bajo meras aprensiones emotivas. Para Cerda, el escrito autobiográfico de la memoria está siempre mediatizado, es una palabra que está apremiada o amenazada por “el curso que toma la sociedad en que vive y que lo obliga (...) a instituirlo como objeto de una introspección que le permita comprender y asumir cada suceso vivido” (105). Esto conlleva una asunción singular no sólo de la experiencia individual que reacciona así ante una coacción, sino que implica advertir cuáles son las modificaciones de las estructuras sociales, pero también “el orden discursivo que abarca los distintos lenguajes que, en un momento histórico dado, permiten a cada grupo social pensarse, imaginarse, palpase” (106). Así, toda alteración social trae una discursividad que sobreentiende la crisis de una época y como consecuencia de ello, emerge una “profunda dificultad para escribir y describir” (106) a esa sociedad en la cual se está inserto. Para Cerda esta especial dificultad propicia una fértil paradoja:

(...) que la literatura testimonial proliferare, justamente, en épocas que, como la nuestra, amenazan con recusar o abolir hasta la más elemental jurisdicción del individuo, y que ella aporte –como observaba Theodor Adorno en *Minima moralia*– mayor luz al análisis de la sociedad que las “visiones totales” que ofrecen las ciencias sociales y las “ideologías” dominantes (106).

Para Cerda no existe ideología capaz de englobar y aprehender la “totalidad” (106) sobre todo respecto de la vida social contemporánea, menos cuando las transformaciones casi imperceptibles ocurren en los profundos fondos de la sociedad (106). Hay creencias, temores, obsesiones y deseos que no pueden ser aprehendidos de un momento a otro, sin embargo, una vez que esa transformación ha acaecido, “es la estructura global de la sociedad la que, a la postre, se transforma radicalmente, se altera” (106). Es por eso que en *La palabra quebrada*, asumida como una poética del pensar, la escritura ensayística debiese develar esos microcataclismos que acontecen en las profundidades de lo social que, bajo la mirada del escritor testimonial, dejan una constancia para no ser acontecimientos relegados por su propia y aparente insignificancia. Hay un suceder que conlleva un ejercicio de imaginación respecto del

horror, una “audacia de la lucidez” (106) que significa ni más ni menos escanear en la escritura y desde la escritura, la ebullición del desastre, la consideración última de los avatares con que se manifiestan esas mismas obsesiones silentes que están bajo el rostro apariencial de todo:

Esta mirada microscópica, capaz de rastrear la más ligera variación en la estructura de una pasión, un temor o un deseo, convierte a la literatura en verdadero amplificador de los rumores más arcanos que se producen en una sociedad: en un ajustado y fiel sismógrafo de sus sacudidas más secretas y oscuras (107).

De esta manera, la caracterización de una *poética* del pensar implica en *La palabra quebrada* la especificidad de un horizonte de valores que acarrea una interpretación por sobre una mera constatación de elementos que emergen ante la percepción y que, la escritura ensayística, acoge como vínculo complejo de uso y sentido que revierte cualquier orden explicativo aparente: *en el ensayo, pensar el ensayo* para desbordar su forma hacia otras formas que avalen su singularidad textual.

IV. CONCLUSIONES

Cuando se observa que *La palabra quebrada* es un texto que puede ser leído como una poética nos hemos querido referir a que su descripción, inscripción y caracterización representa un eslabón en la comprensión que puede efectuarse del género en tanto se le entienda como la articulación de un discurso a manos de un sujeto que propicia estrategias enunciativas que develan su autonomía, la organización racional de su sentido y una necesidad de traducir su decir en un relato se ve a sí mismo como crítico.

De aquel modo Cerda puede articular en *La palabra quebrada* una poética del ensayo, indagando fundamentalmente sus orígenes en Montaigne que representa la inauguración de la subjetividad moderna. Reconoce asimismo la autoconciencia formal del ensayo enunciada por Lukács y ampliada y corroborada por Benjamin y Adorno en un ejercicio que le permite no sólo hacer gala de un abrumador saber genealógico respecto del género, sino que también sitúa la escritura misma del ensayo como gesto que podemos entender como lucidez a la hora de rastrear sus fuentes y condicionamientos axiológicos y sociales, poniéndolos en circulación y examinándolos contextualmente en referencia no sólo a los diversos mundos y sensibilidades que propicia su evocación.

Por otro lado esta indagación también implica establecer las condiciones de producción del género, condiciones que Cerda identifica con el surgimiento del mundo burgués como una consecuencia que posee la constitución de la ciudad moderna donde se intercalan, contradicen y propician discursividades diversas y contrastantes, desentrañando la filigrana ideológica que le sustenta haciendo asimismo hincapié en la caracterización del “espacio privado” que se posibilita al sujeto de la escritura, enmarcándolo así como

un sujeto zaherido por la división del trabajo que alcanza su propia constitución. Es de esta forma que la *La palabra quebrada* se vuelve entonces un ensayo que explora los intersticios “materiales” de las condiciones de su propia autorreflexión como poética: Cerda revisa, evoca, cita, parafrasea, *ensaya* las relaciones reflexivas y contrastantes que se pueden ver entre Benjamin y París, entre Freud y Viena, como también en torno a la plaza pública y el mercado de las ciudades del siglo XVIII, o acerca de la casa como espacio privado y biográfico,

Finalmente, en *La palabra quebrada* las referencias al *Diario* de Kafka, al discurso autobiográfico de Víctor Serge y a los ejemplos Solzhenitsyn, Jünger y otros como figuras del intelectual anulado, herido y aniquilado son la constatación del precio a pagar en las sociedades modernas por una promesa desdibujada en el tiempo o que se ve empujada a su destrucción debido a un emplazamiento autoritario que suspende toda posibilidad de intercambio o disidencia opinante. Pareciera de esta manera que Cerda en una clave “europea” estuviera describiendo la disolución de su propio campo intelectual y de los peligros subyacentes en adscribirse a una “escritura” crítica a la que se le ha desmantelado su soporte y sus referentes culturales. La escritura de Cerda no se vuelve en *La palabra quebrada* una especulación de erudita sofisticación, ni tampoco un artilugio escapista. Más bien se transforma en una experiencia de naufragio, en un intento por entender la disolución del sentido, en su *poética*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aullón de Haro, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.
- Diccionario RAE: en línea: <https://www.rae.es/drae2001/poética>
- D' Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: Editorial Visor, 1999.
- Gonzalez, Felipe y Ximena Figueroa. “El momento previo a la verdad: teoría y ética del ensayo en Martín Cerda”. *Acta Literaria*, n° 57 (2018).
- Lara, Eliseo. “El ensayo y la filosofía latinoamericana. Construcciones poéticas de un pensamiento crítico”. Actas del II Congreso Nacional de Estudiantes y Graduados en filosofía: la filosofía en su contemporaneidad. Universidad Nacional del Plata (2013).
- Rosales, Amán. “Voces hispánicas sobre la relación entre ensayismo y modernidad”, *Acta Philológica*, n.º 45 (2014).
- Serrano, Vicente. *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 2014.
- Szondi, Peter. *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 2016.

Vargas, Ricardo. “El ensayo desde su (inter) conexiones teóricas”. *Revista Estudios*, n.º 23, (2010).

Weinberg, Liliana. *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

———. *Situación del ensayo*. México D.F.: Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos, UNAM, 2006.

———. *Pensar el ensayo*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2007.