

**Para una teoría de las dedicatorias autógrafas
(Notas a partir de la biblioteca superviviente de Martín Cerda)**

Hugo Herrera Pardo

PUCV - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Chile

hugo.herrera@gmail.com

Resumen:

A partir de la donación de parte de la biblioteca que la familia del ensayista Martín Cerda entregó a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, el presente texto se detiene en las dedicatorias autógrafas consignadas en aquellos volúmenes, para reflexionar sobre los rasgos singulares de este tipo de dedicatorias, también denominadas manuscritas o de ejemplar. A través de la propuesta de una “lectura flotante” y una “lectura vibrante” se establecen relaciones entre las dedicatorias y otras formas o recursos menores a los que Martín Cerda les dedicó atención a lo largo de su trayectoria, como las glosas, los aforismos, las notas, la página tachada o el uso del paréntesis.

Palabras clave: Martín Cerda; Dedicatorias autógrafas; Lectura flotante; Lectura vibrante.

**Towards a theory of autograph dedications
(Notes based on the surviving library of Martín Cerda)**

Abstract:

Based on the donation of part of the library that the family of essayist Martín Cerda gave to the Pontifical Catholic University of Valparaíso, this text focuses on the autograph dedications found in those volumes, reflecting on the unique characteristics of this type of dedication, also known as manuscript or copy dedications. Through the proposal of a “floating reading” and “vibrant reading” relationships are established between the dedications and other minor forms or resources to which Martín Cerda dedicated attention throughout his career, such as glosses, aphorisms, notes, crossed-out pages, and the use of parentheses.

Key words: Martín Cerda; Autograph dedications; Floating reading; Vibrant reading.

Fecha de recepción: 28/ 10/ 2025

Fecha de aceptación: 23/ 11/ 2025

1. Un naufragio de fuego (o *Las llamas y las formas*).

Para que exista una biblioteca superviviente debe preexistir una biblioteca siniestrada. En un texto señero sobre quemas de libros e incendios de bibliotecas, y basándose en un parlamento del tercer acto de *La Tempestad* de William Shakespeare, Leo Löwenthal denomina al inventario de este tipo de acontecimientos funestos como “el calendario de Calibán”. En el caso del autor que anuncia este escrito, la fecha marcada en ese calendario es el 11 de agosto de 1990 y la historia es la que sigue. A inicios de aquella década (momento que en Chile se conoce como el comienzo de la postdictadura o “democracia vigilada”), Martín Cerda se encontraba desarrollando una estadía de investigación en Punta Arenas, en el extremo sur chileno, gracias a una beca obtenida en el marco de un convenio entre la Fundación Andes y la Universidad de Magallanes. Luego de transcurridos algunos meses de trabajo, un incendio consumió la Casa de Huéspedes del Instituto de la Patagonia, lugar al que el ensayista había movilizado una parte considerable de su biblioteca personal para, entre otros proyectos, trabajar en tres libros, aunque un reportaje del periódico local que cubrió la noticia de la instalación del escritor en la zona habló inicialmente de dos proyectos. Por lo que se sabe, los libros proyectados terminaron siendo tres: “Montaigne y el Nuevo Mundo. El impacto de América en la cultura europea del siglo XVI”, “El viaje austral. Tres navegantes del Pacífico Sur en el siglo XVIII” y “Lecturas de Roland Barthes”, un análisis sobre la obra del ensayista francés, el crítico literario que más impacto produjo en el pensamiento de Cerda y al que siguió atenta y tempranamente, desde la década de los cincuenta. Otra nota de prensa de la época, la que dio cobertura al suceso del incendio, presentó a este último proyecto como una “completa bibliografía” sobre el autor de *El grado cero de la escritura*, cifró el valor de las pérdidas en unos US\$2.500 y en sus líneas finales entregó la explicación oficial que ocasionó el siniestro: “según los informes de peritos, se debió al recalentamiento de las paredes de una de las habitaciones, producto del escape de un termo”. Aldous Huxley en “Si mi biblioteca ardiera esta noche” (1948) construyó una imagen que bien puede servir para ilustrar empáticamente un momento como ese: “ingresar en la coraza de una habitación apreciada y encontrarla vacía, excepto por una gruesa capa de ceniza que una vez fue la literatura de uno: el sólo pensarla es tétrico”. Dicha escena y su materialidad vuelta ceniza nos conectan, a su vez, con lo que el propio Cerda llamaba la “fenomenología del acto de escribir”, en tanto descripción del espacio en donde transcurre el trabajo de la escritura. No deja de ser significativo, en este sentido, que para aludir a ese espacio el ensayista empleara el recurso al préstamo, a la cita, ya que tal recurso hace ver que esa “fenomenología del acto de escribir” lleva impregnado irremediablemente, también, el trabajo de la lectura, la presencia/ausencia de otras y otros con los que se piensa y escribe. La cita en específico es un pasaje tomado de *La llama de una vela* de Gastón Bachelard que, al igual que Barthes, constituía otro declarado maestro para Cerda: “Una pieza con muros desvaídos y como

apretados sobre su centro, concentrada en torno del hombre que piensa, sentado ante la mesa iluminada por la lámpara. Durante su larga vida, la mesa ha recibido mil variantes, pero conserva su vida central (...). Y la lámpara de trabajo concentra la habitación en las dimensiones de la mesa” (68). De este modo, la iluminación por medio de la lámpara y la destrucción por fuego son los dos polos lumínicos que atraviesan la “fenomenología del acto de escribir”.

Junto a Gonzalo Geraldo y Sergio Pérez Ojeda publicamos en 2014 un volumen que titulamos *Precisiones* y que se trataba de un conjunto de papeles facilitados por la última pareja de Martín Cerdá, Angelina Silva, entre los que figuraban, aparte de algunos textos que se habían mantenido sin publicar, reescrituras y notas aparecidas en prensa. Entre los papeles inéditos se encontraba un catastro de pérdidas, un inventario mecanografiado que el autor elaboró para presentarle a la fundación que le había adjudicado la beca. El inventario da cuenta de materiales de trabajo, apuntes, fichas bibliográficas, textos de apoyo, manuscritos en la fase final de su escritura y originales mimeografiados, además de los libros pertenecientes a su biblioteca personal que fueron consumidos por las llamas. Los libros enlistados ascienden a 133, pero se agrega una nota final en la que se menciona que a ese recuento deben añadirse entre 35 a 40 volúmenes sin clasificar, destruidos, ya sea completamente por el incendio o ya sea —antagónicamente— por el agua arrojada por bomberos en su intento por sofocar el siniestro.

Recuerdo que por la época en que publicamos *Precisiones*, el periodista Pedro Pablo Guerrero escribió una nota en *El Mercurio de Santiago* y se refirió al incendio de la biblioteca y manuscritos casi terminados por el ensayista como un “naufragio de fuego”. La conformación de una biblioteca responde al menos a dos órdenes económicos, el de la adquisición cuyo régimen es la economía monetaria y el del obsequio —en ocasiones también mediado por el intercambio— cuyo régimen es la economía de dones. Estos órdenes a veces conviven sin mayores conflictos, a veces se manifiestan entre ellos pugnas soterradas o abiertamente declaradas. Se trata de modos de relacionarse que, incluso, sobreviven a la muerte del coleccionista. A fines de 2022, la familia de Martín Cerdá decidió *donar* a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso una serie de cajas con libros y papeles. El gestor tras la donación fue Gonzalo Geraldo, quien en los últimos años se ha mantenido cercano a la familia y ha promovido la publicación de libros de Cerdá tanto en Chile como en México, no solo reediciones de sus obras ya conocidas y publicadas en vida, como *La palabra quebrada* (1982) o *Escritorio* (1987), sino que también volúmenes de inéditos que corresponden a un trabajo de archivo acucioso, como es el caso de *Punta de lápiz. Textos de La Gaceta, 1957-1958* (2022), el cual nos entrega al Martín Cerdá más joven conocido hasta la fecha. La donación realizada a la PUCV por la familia de Cerdá corresponde a una parte importante de su biblioteca superviviente. En su conferencia antes aludida, Leo Löwenthal, en consonancia con el Shakespeare de *La Tempestad*, pero también con el Heine de *Almansor* y el Goethe de *Poesía y*

verdad, sostiene que allí “Donde se queman libros, también acaba por quemarse a individuos” (el verso, *sensu stricto*, es de Heinrich Heine). El ejercicio de Löwenthal en ese texto consiste, en buena cuenta, en llevar esta relación simbólica al campo histórico-político para detenerse en tres motivaciones sistemáticas que trascienden a las múltiples entradas que contiene el “calendario de Calibán”, siendo estas la operación de borrar de la historia, la aniquilación de quienes son hostiles a regímenes dominantes y la liquidación del sujeto. Si bien la marca de Cerdá en el “calendario de Calibán” es involuntaria, no deja por ello de ser fatídicamente cercana a este último motivo, pues su muerte ocurrió casi un año exacto después del incendio, luego del deterioro paulatino de su estado de salud. Aquellos libros que se salvaron de las llamas fueron depositados en cajas que se mantuvieron en casas de familiares hasta los primeros meses de 2022, cuando fueron trasladados a la casa de Gonzalo, en la localidad de El Tabo, en el litoral central chileno. Un inventario preliminar cifró la donación en alrededor de 700 volúmenes.

Hace algún tiempo, reflexionando sobre aquellas formas discursivas particulares del archivo como son las bibliografías y las cronologías (y en específico para el caso de Ángel Rama), me referí al modo de leerlas como “lectura flotante”, término que tomé prestado del biógrafo de Jacques Derrida, Benoit Peeters, quien en su libro *Tres años con Derrida. Los cuadernos de un biógrafo* (2020), escribió, en la entrada del 6 de febrero de 2008: “Leo —voy a leer o releer— todo Derrida, o casi todo. Pero no lo hago en modalidad de estudio, como si preparase una monografía filosófica, una introducción a su pensamiento. Lo que practico es una especie de lectura flotante. Dejo que sus textos resuenen, espero a que me hagan una señal, por las virtudes particulares de una lectura corta de tiempo” (Peeters 65). Las ideas, transmutadas en citas, epígrafes o dedicatorias, son otra forma de donación, participan de una economía de dones. Leer tipos discursivos como los inventarios, catálogos o bibliografías convoca un tipo de “lectura flotante”, un régimen de atención que sobrevuela las inscripciones de las páginas en busca de hallazgos y pistas textuales que sirvan para organizar un conjunto de relaciones. Apuntaba en ese texto anterior que este tipo de ejercicio trata de una primacía de la dispersión por sobre la concentración. Para el caso del catastro de la biblioteca superviviente de Cerdá, su “lectura flotante” convoca a la atención, en primera instancia, a replegarse sobre la abultada presencia de literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX, una presencia sostenida por el lazo del obsequio entre contemporáneos, sobre todo de autorías en los campos de la poesía y la narrativa, tanto figuras reconocidas como también aquellas que quedaron relegadas en la asignación de los “modos de producción de la gloria” (al decir de Ricardo Piglia retomando una idea de Bertolt Brecht), lo que consecutivamente lleva a la dispersión a focalizar la mirada en los repertorios que entonces construían las editoriales nacionales con mayor prominencia de la época: Nascimento, Universitaria, Zig-Zag, Andrés Bello, entre otras. También, un primer sobrevuelo hace posicionar

la atención en la amplia presencia de libros de la editorial Monte Ávila, a la que Martín Cerdá se mantuvo cercano sobre todo en su segunda estancia en Venezuela, desempeñando labores de asesor literario, a finales de la década de 1970. Un tercer grupo prominente corresponde al que aglutina a pensadores europeos del XIX y del XX, entre los que figuran recurrencias de títulos de Américo Castro, Lucien Goldmann, Leszek Kolakowski, Martin Heidegger, José Bergamín, Michel Butor, José Ortega y Gasset, entre otros, además de americanos como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Juan Liscano, Emir Rodríguez Monegal y un largo etcétera. Todas ellas constituyen referencias que dan pistas para la reconstrucción de circuitos editoriales y de lecturas, afinidades electivas que funcionan como entradas para revisitar la travesía y el naufragio de Cerdá.

No obstante, junto a lo anterior, la “lectura flotante” por el inventario de sus libros supervivientes hace aparecer otro tipo de lectura, manifestada a partir de la presencia de dedicatorias en las páginas de guarda o portadillas. La dedicatoria se presenta, así, inicialmente, como un gesto gráfico y afectivo de la economía de dones que habita en toda biblioteca. Se trata de un tipo de lectura distinta, porque se encuentra sostenida por un impulso que convoca a detenerse en aquellos trazos en los que Martín Cerdá ocupa la posición de *dedicatario*. Físicamente, se trata de una lectura oblicua, y hasta en cierto sentido cercana a la grafología, pues nos empuja a seguir con los ojos el empleo de la página que realiza el *dedicador* o *dedicadora*. Materialmente, se trata de una “lectura vibrante”, pues aquellos breves enunciados manuscritos producen reverberaciones en múltiples líneas de dirección. Contamos con algunos textos que han avanzado hacia una teoría de las dedicatorias impresas, entre ellas el capítulo que Gerard Genette le dedica en *Umbrales*. Sin embargo, estas mismas referencias remarcan la necesidad de extender la reflexión sobre las dedicatorias de obra hacia aquel objeto voluble que son las dedicatorias manuscritas, también llamadas autógrafas o de ejemplar. Las siguientes reflexiones quieren avanzar hacia allá, empleando tanto la “lectura flotante” como la “lectura vibrante”. Es decir, recorrer mediante el primero de los modos de leer los índices de los libros de Martín Cerdá para emparentar la dedicatoria a otras formas o recursos menores a los que el ensayista les dedicó atención, como las glosas, los aforismos, las notas, la página tachada o el uso del paréntesis. Y emplear la “lectura vibrante” para extender aquellas reflexiones hacia la forma particular de las dedicatorias autógrafas y así examinar las concomitancias y las lejanías entre las dedicatorias manuscritas y aquellas formas y recursos anteriores, un viaje que también nos conduce a asediar sus vínculos con formas narrativas, pero también y, sobre todo, poéticas.

2. Apuntes para una teoría de las dedicatorias autógrafas.

A propósito de dedicatorias. Y si de dedicatorias se trata, podríamos partir por una célebre a la que Cerdá le dedicó un apartado en la primera sección de su obra más conocida, *La palabra*

quebrada. *Ensayo sobre el ensayo* (1982). Me refiero a la dedicatoria de Georg Lukács dirigida a su amor de juventud, Irma Seidler, en su primer libro, *El alma y las formas*. Lukács e Irma Seidler habían tenido un romance entre 1907 y 1908, al que siguió un vínculo epistolar. Irma luego mantuvo un matrimonio con Károly Réthy y, posteriormente, una relación con el cineasta Béla Balázs. En 1911 a Lukács le llega la noticia del suicidio de Irma y ese mismo año se publica *El alma y las formas*, en el que en su apertura se lee: “A la memoria de Irma Seidler”. Cerda, reflexionando sobre este “peritexto” transformado en “paratexto”, escribe:

La escueta dedicatoria de *El alma y las formas* dice, en verdad, mucho más de lo que aparenta decir su lacónico envío: retiene y resume las vivencias más dolorosas e íntimas del joven Lukács durante los años inmediatamente anteriores a su instalación, en 1912, en Heidelberg, por consejo de Ernst Bloch” (“A la memoria de Irma Seidler”, *La palabra quebrada*, 54).

Aquí encontramos algunos de los primeros aspectos virtuales —o virtuosos— de las dedicatorias autógrafas: la *retención* y la *síntesis*. Si bien esta reflexión de Cerda se centra en una dedicatoria de obra o impresa, en ella encontramos tres rasgos potenciales que podemos extender a las dedicatorias de ejemplar. El primero de ellos es que la dedicatoria manuscrita puede llegar a tener la condición de decir mucho más de lo que aparenta. Se trata de un decir que, si bien puede ser escueto, apunta a una significación soterrada, lo que emparenta a la dedicatoria con uno de los conceptos clave mediante los que Lukács piensa la poética del ensayo, la idea de “ironía”, ese decir que siempre arrastra un decir cifrado, un decir en segundo grado y que constituye una poética del ensayo porque impone que entonces hacia allá debe avanzar la significación. Las poéticas del ensayo son un cuerpo textual que arrastra y aglutina una serie de ideas que constituyen una economía de dones para pensar la forma ensayística. En tanto donación, Martín Cerda vuelve recurrentemente sobre ellas, como por ejemplo en el texto “Benjamín Subercaseaux, ensayista”. Allí señala que el “carácter esencial del ensayo reside, conforme lo señaló Georg Lukács en el escrito introductorio a su libro juvenil *El alma y las formas* (1911), en esa estructura “doble” que permite siempre al ensayista proponer o insinuar sus problemas más urgentes como si estuviese sólo escribiendo sobre un tema, un libro, objeto o forma de vida ya conocidos” (79). Una interpretación activa de esta idea conecta la estructura doble del ensayo con la “lectura vibrante” por medio de la cual perseguimos leer las reflexiones de Cerda sobre formas menores: subrepticiamente podemos ver en ellas reminiscencias a las dedicatorias manuscritas, las que el ensayista habría merodeado con su pensamiento aun cuando no pensó directamente sobre ellas. Por otra parte, la dedicatoria impregna, retiene, ¿pero qué? retiene una vivencia, lo que nos conduce a otro término fundamental que estructura la poética del ensayo pensada por Lukács, el concepto de “vivencia de las formas”, definido como el instante en el que “las cosas devienen

formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se fundan y adensan en forma” (Cerda 21). La dedicatoria, por tanto, puede llegar a adensar una forma, a convertirse en una y, en cuanto tal, es necesario reflexionar sobre ella para vislumbrar las relaciones que se encuentran tanto más allá como más acá de ella y que, por ende, la fundan. Cuando aquello ha ocurrido, y esto abre paso al tercer rasgo, es que se ha cristalizado un cambio de función: lo dedicado por escrito ha pasado de ser un “peritexto” a convertirse en un “paratexto”, es decir, se ha transformado en un punto de la interpretación del cual el lector no puede desprendérse.

La dedicatoria y la glosa. El cambio de función es el horizonte potencial al que aspiran las formas menores. Esto emparenta, por ejemplo, a la dedicatoria con la glosa. En una nota titulada, efectivamente, “De la glosa”, Martín Cerda dice lo siguiente sobre esta:

No siempre la glosa se circumscribe al texto glosado. Con alguna frecuencia, en efecto, lo sobrepasa (trasciende), hasta el punto de adquirir una autonomía relativa. No sería abusivo derivar (parcialmente por lo menos) de la estructura marginal de la glosa esa forma discursiva más amplia que ahora llamamos ensayo. Puede decirse, en efecto, que una glosa es un ensayo en estado embrionario” (“De la glosa”, *Escombros*, 184).

Las dedicatorias han encontrado estabilidad mediante un enunciado que Rose Duroux califica de “fórmula canónica escueta”: la preposición “a”, seguida de dos palabras amistosas, para cerrar con firma, lugar y fecha, como se puede apreciar en la dedicatoria que el poeta Bruno Serrano escribió en la página de guarda de su libro *El antiguo ha sucumbido*: “Para Martín Cerda, afectuosamente, Bruno Serrano. Santiago, octubre de 1979”. Si bien esta fórmula canónica puede llegar a sobrepasar su función primaria, esto depende mayormente de la posición que ocupan al interior de un campo cultural quienes ejercen las funciones de *dedicador* y *dedicatorio*. Sin embargo, hay ocasiones en las que la dedicatoria rebasa su función, cobra autonomía relativa y se transforma en el estado embrionario de una forma que apunta a una envergadura mayor, no solo del ensayo, sino que también de la narración o, inclusive, de la poesía. Formalmente, un cambio de función es un desplazamiento, pero tácticamente es más bien un merodeo, es decir, un cambio de posición que lleva a la forma menor a expandirse del estatuto asignado y a colindar con posiciones para las que inicialmente no fue pensada. Un caso singular de esto dentro de la biblioteca superviviente de Cerda se presenta en la dedicatoria que la, en ese entonces, exiliada y novel escritora Myriam Bustos plasma a propósito de la aparición de su libro de relatos *Que Dios protege a los malos*. La dedicatoria desborda la extensión breve y lacónica y toma la forma de una carta, fechada en San José de Costa Rica, en diciembre de 1979, para de allí avanzar hacia un relato abreviado que se inserta furtiva e intermitentemente en la historia política chilena de la década de los setenta. En

las primeras líneas de la dedicatoria la autora se refiere a su publicación como un libro de “circulación confidencial” y en ellas se puede apreciar el motivo del envío dedicado a Cerdá. Myriam Bustos le señala: “mi madre me envía siempre artículos tuyos”, una frase que nos habla de los modos y circuitos de comunicación familiar durante dictadura y también deja entrever la posición de Cerdá dentro del campo cultural de la época. Luego Bustos avanza hacia un relato recortado e intervenido por la historia misma del país y del que quiere saber el desenlace. Le recuerda a Cerdá que le dejó su primer libro, *Las otras personas*, en las oficinas de Editorial Universitaria en 1973 y le pregunta si lo recibió o no, para que, en caso contrario, le haga envío de la versión costarricense. La dedicatoria se convierte a continuación en una guía de lectura: la *dedicadora* le advierte al *dedicatario* que debe leerse antes su segundo libro, *Tribilin prohibido y otras vedas* (1978), ya que hay una “secuencia histórico-temática entre ambos”. Como una estrategia autorizativa, le comenta que en el envío también le adjunta artículos de la recepción costarricense que ha tenido su obra, para luego volver sobre otro de los tópicos en los intercambios epistolares entre exiliados, ya que le pregunta al ensayista por Carlos Catania, “escritor argentino de una inmensa novela que se llama *Las varonesas*”, sobre la que Bustos lanza una apuesta al futuro y contra el canon: confía en que se transformará en una de las novelas importantes de “estos años cruciales”. De allí, la dedicatoria retorna a la curiosidad que aparece como una presencia inquietante desde las líneas iniciales, pues le pregunta a Cerdá si le gustó su obra anterior, en caso de haberla recibido y leído, y lo interpela a que se lo diga con total sinceridad, ya que “ni me ofenderé, ni dejaré de sentir que ese libro me representa, también, como este”. “Después de todo”, manifiesta Bustos en un posicionamiento honesto sobre las pulsiones que afirman y movilizan la escritura, “aunque muchos lo nieguen, lo único que a quien escribe le importa realmente, es que su libro sea leído, y no como penitencia”. La penitencia es la contracara de la donación, es su contraefecto. La dedicatoria finaliza con el deseo de una “Pascua pacífica y un Año Nuevo aceptable”. “Excuse mi pesimismo” —dice la autora—, “pero creo que desearle otra cosa a alguien en estos momentos es creer que existe San Nicolás y yo no lo creo, por desgracia”. La dedicatoria, de esta manera, retiene e impregna, en este caso a la historia política como una presencia ominosa, trasuntada en una afectación pesimista que convive con el entusiasmo del libro publicado y hecho llegar a una figura respetada y de autoridad. De allí surge una tensión en la que se funda la relativa autonomía que puede llegar a cobrar una manifestación inferiorizada.

Dedicatorias y paréntesis. Sin embargo, junto con este desplazamiento, el movimiento táctico de la dedicatoria también la lleva a conseguir otro tipo de operación, pues la dedicatoria autógrafa *encierra algo* o, más bien, puede aspirar a esta cualidad. Algo similar decía Cerdá de la función de los paréntesis, en una nota titulada, de hecho, “Del paréntesis”. Cito:

El empleo del paréntesis suele ser cuestionado como un atentado terrorista contra la unidad (presunta) del texto (...) Una parte importante de los escritores, desde el romanticismo a nuestros días, escribe, como Flaubert, para llegar a conocerse (...) Todo aquel que se busca conoce el riesgo de perderse. Los paréntesis son la bitácora del texto: encierran las dudas, los indicios y los hallazgos" ("Del paréntesis", *Escombros*, 124).

Pueden reconocerse concomitancias entre lo que el ensayista piensa del paréntesis y el valor que pueden adquirir algunas dedicatorias de ejemplar. El enunciado, ya sea breve o conciso, puede leerse en clave de bitácora, pues puede encerrar alguna idea o imagen que se proyecte sobre la lectura del texto, es decir que la dedicatoria puede calificarse en algunos casos como un tipo de escritura indiciaria. Pero, también, el fragmento antes citado nos conduce a otro aspecto importante manifestado en el tipo de dedicatorias que ocupa a la presente reflexión y que nos entrega el fundamento de por qué la dedicatoria se trataría de una escritura del tipo indiciario, y es que, en su brevedad, puede llegar a expresar un autoexamen de la propia subjetividad de quien escribe y dedica lo que ha escrito. Vale decir que esta marca autógrafa no se reduce a una conciliación entre el sujeto que escribe y lo escrito, sino que muchas veces se abre un campo de irreductibilidad entre ambos y es por medio de aquello que la dedicatoria encuentra una de sus eventuales formas de valor. Roland Barthes, en su ensayo "Flaubert y la frase", denominó como "finitud fascinante" a esta relación inicialmente paradójica entre profundidad y reducida extensión: "la frase es un objeto y hay en ella una finitud fascinante análoga a la que regla la maduración métrica del verso; pero al mismo tiempo, por el mecanismo de la expansión, toda frase es imposible de saturar, no se dispone de ninguna razón estructural para detenerla en tal lugar antes que en otro" (Roland Barthes, "Flaubert y la frase", 136). Las dedicatorias que el escritor y poeta Mahfúd Massís le firma a Martín Cerda abren esta reflexión apuntada en torno a subjetividad y escritura indiciaria. En el conjunto de relatos *Los sueños de Caín* se lee: "A Martín Cerda, estos 'sueños' oscuros, que estoy cierto comprenderá. Homenaje de su amigo, Mahfúd Massis". Mientras que en el correspondiente ejemplar del poemario *Elegía bajo la tierra* quedó expresado: "A Martín Cerda, conciencia de trabajador intelectual de nuestro tiempo, conciencia de hombre. Sinceramente, Mahfúd Massís". La primera de la dedicatoria introduce de manera lacónica un sentido que presiona para ser considerado como clave de lectura, a través de un elemento que es subrayado por el uso de comillas y que predispone una dimensión de profundidad interpretativa con la que, se advierte, debe leerse la obra. Por su parte, la segunda dedicatoria ve adensada su frase central —"conciencia de trabajador intelectual"— al cotejarla con la fecha de su inscripción, 1965, años de guerra fría, la que tuvo episodios de bullada resonancia en el campo intelectual latinoamericano, con proyectos financiados por la CIA y álgidas polémicas ya estudiadas y analizadas por una considerable bibliografía y desde diferentes

perspectivas (Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*; Rafael Rojas, *La Polis Literaria*, etc.). La expresión es un parteaguas y, a la vez, una entrada para detenerse en el funcionamiento del poder y las respectivas teorías que por dicha época circulaban y trataban de explicarlo. Es decir que ambas dedicatorias nos muestran dos direcciones contrarias que pueden producir este tipo de forma menor. La primera de ellas nos lanza hacia el interior de la obra dedicada, instalando un significante que busca impactar en la tarea interpretativa de la misma. La segunda, en cambio, nos lanza en una trayectoria opuesta, en dirección hacia la obra del *dedicatorio*, para posicionar allí una clave de lectura.

Dedicatorias, páginas tachadas y aforismos. A propósito de la frase “conciencia del trabajador”, Martín Cerda vio tal condición expresada en los borradores que son borroneados y descartados. Y en cuanto a corresponderse con una marca gráfica ligada a la subjetividad, la dedicatoria se acerca, así, a la página tachada. Sobre este acto Cerda escribió lo siguiente: “La página tachada es, de este modo, no sólo el producto transitorio de un trabajo, sino, asimismo, una señal o marca de conciencia del trabajador: señal o marca que, en rigor, habla por sí sola” (“Página tachada”, *Escombros*, 146). Resulta estimulante asociar la marca de conciencia del trabajador de la escritura, que constituye la dedicatoria, con su lugar canónico de emplazamiento, por lo general en las páginas de guarda. Pues las páginas u hojas de guarda son un elemento estructural del objeto libro, junto con las tapas, lomos, capiteles, cantos y portadillas. Las guardas cumplen “la función de soportar la tensión de apertura de las cubiertas, esfuerzo que de otra manera cargarían las primeras y últimas hojas del libro sin la misma resistencia” (Javiera Barrientos, en línea). Es en este espacio de tensión que deslinda el umbral del libro, su frontera demarcatoria entre lo que está adentro y lo que está afuera, en el que, con predominante recurrencia, se emplazan las dedicatorias. Una tensión que moviliza y desplaza. Esto último se condice con una idea que ya apuntaba Alfonso Mallo en “Una aparente eternidad”, un texto en el que tempranamente se preocupaba por hacer de las dedicatorias un problema de reflexión. Dice Mallo: “La dedicatoria, por su brevedad, exige una capacidad determinada que, a veces, las palabras, por sí solas parecen no tener: la densidad y la fuerza que demandan esas pocas letras al principio de un texto intentan atrapar algo más de lo que son capaces de soportar” (1998: 17). El emplazamiento estructural de las dedicatorias dentro del objeto libro mantiene una correspondencia expresiva con esta condición de soporte y tensión.

A partir de lo anterior, la dedicatoria manuscrita puede ser pensada como una abreviada, lacónica —si se quiere— forma de pensamiento. En un breve ensayo titulado “De la nota”, Cerda decía lo siguiente sobre aquella breve forma apuntada en el título:

La nota, en efecto, difiere funcionalmente del artículo, como éste difiere del ensayo. No es, pues, un artículo corto, abreviatura o esbozo, sino un texto que se (en)cierra a partir de una función específica: notar (o, si se quiere, anotar) algo que transcurre en el mundo, en el cuerpo o en la conciencia del escritor. La nota, en suma, no explica ni predica: sólo constata y sugiere (...) 'La forma', decía Karl Krauss, 'es el pensamiento'. Cuando alguien escoge, por una razón u otra, expresarse mediante la nota, está, en verdad, escogiendo no sólo una forma prosódica determinada, sino, asimismo, un modo de pensamiento preciso e inconfundible, y que no es la descarga fulgurante del aforismo ni la interrogación precursora del ensayo. En ella suelo adensar (y condensarse) el pensamiento risueña e irónicamente, como ocurre en *Tel quel* de Valéry, en *Trazos* de Ernst Bloch o en *Glosario* de Eugenio d'Ors ("De la nota", *Escombros*, 127-128).

Si la nota constata y sugiere, la dedicatoria expresa y declara. Se trata, entonces, de un tipo distinto de acto enunciativo, el cual, por su forma prosódica, puede convertirse en una forma de pensamiento. Pero ¿qué tipo de forma? Una pregunta similar se plantea Cerdá con respecto a otro tipo por excelencia de escritura lacónica, en un ensayo titulado "Sobre el aforismo": "¿qué significa el aforismo en cuanto forma? *Aphorismo* deriva de *aphorizo* (yo separo o defino) y procede, a su vez, de *hóros* (señal). El aforismo es, pues, una forma 'cerrada' que separa y define un pensamiento mediante un escrito sumario" ("Sobre el aforismo", *Escombros*, 220). En su etimología, los componentes léxicos del término dedicatoria son el prefijo *de-* (que marca dirección de arriba a abajo, pero también separación, disminución, alejamiento, privación), *dicare* (que significa consagrar, destinar algo en justicia), más el sufijo *-toria* (pertenencia). La dedicatoria es, así, un acto de escritura, reducido en su extensión, que apunta a traducir un hecho de justicia en pertenencia, pero ¿cómo pensar el sentido de lo que nos dice esta articulación etimológica? Podríamos hacerlo a partir de una frase de Jacques Derrida en *Fuerza de ley*, en lo que sería un retorno vibrátil a la idea de "lectura flotante". Dice Derrida: "Parece ser que dirigirse al otro en la lengua del otro es la condición de toda justicia posible" (Derrida 41). Hay allí, creo, un vínculo que se abre entre justicia, pertenencia y donación. Aforismo:

El acto de dedicar por escrito un libro llama, desafía, más bien, a quien dedica plasme en ese enunciado —que si bien puede ser escueto y lacónico— un espacio de encuentro entre las singularidades tanto de la propia lengua como también de la lengua del otro. En ese (h)uso de la palabra, la dedicatoria adquiere su carácter diferencial.

Referencias bibliográficas

- Barrientos, Javiera (2015). "Librología: De guardas decorativas a guardas narrativas". Fundación La Fuente. Disponible en: <https://www.fundacionlafuente.cl/reportajes/librologia-de-guardas-decorativas-a-guardas-narrativas/> Último ingreso 10/11/2025.
- Cerda, Martín (1982). *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso.
- (1997). *Palabras sobre palabras*. Santiago de Chile, DIBAM.
- (2005). *La palabra quebrada/Escritorio*. Santiago de Chile, Tajamar.
- (2022). *La palabra quebrada* (Ed. Gonzalo Gerardo y Pedro Mena Bermúdez). Santiago de Chile, Cormorán ediciones.
- (2014). *Precisiones. Escritos inéditos*. Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso.
- (2022). *Punta de lápiz. Textos de La Gaceta, 1957-1958*. Santiago de Chile, Cormorán.
- (2022). *Surcos apenas visibles*. Santiago de Chile, Lecturas Ediciones.
- Derrida, Jacques (1997). *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos.
- Duroux, Rose (2010). "La dedicatoria, un puente entre las dos orillas". Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo... actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. Ciudad de México, Siglo XXI editores.
- Huxley, Aldous (2015). *Si mi biblioteca ardiera esta noche*. Barcelona, Edhasa.
- Löwenthal, Leo (1988). "Caliban's Legacy". *Cultural Critique* 8: 5-17.
- Mallo, Alfonso (1998). "Una aparente eternidad". *Sirco* 11: 17-19.
- Peeters, Benoit (2020). *Tres años con Derrida. Los cuadernos de un biógrafo*. Buenos Aires: Ubu ediciones.

Hugo Herrera Pardo nació en Chile, 1985. Doctor en Literatura. Profesor del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha coeditado los libros *Vestigio* y *especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena* (2014) y *Precisiones. Escritos inéditos* de Martín Cerda (2014). Ha editado *La querella de realidad y realismo* (2018) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (2e. 2021), de Ángel Rama, y prologado la segunda edición de *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80* (2019). En 2023 publicó *Próximo destino: las afueras. Anotaciones, samples, paratextos*. Actualmente dirige el programa de doctorado de la PUCV.