

Jean-Paul Sartre

## ¿Para quién se escribe?

Es éste un capítulo de su libro «¿Qué es la Literatura?», cuya primera parte responde al título de «¿Qué es escribir?».



EN los primeros siglos de nuestra era lo espiritual fué un cautivo de la Cristiandad o, si ustedes prefieren, la propia Cristiandad era lo espiritual, pero alienada. Era el espíritu hecho objeto. Por esto, es evidente que en lugar de aparecer como la común y siempre renovada empresa de todos los hombres, se manifestara a sí misma, en primer lugar, como la especialidad de unos pocos. La sociedad medieval tenía necesidades espirituales y para cuidar de ellas promovió un cuerpo de especialistas que eran reclutados por co-optación. Hoy en día consideramos como derechos del hombre y, al mismo tiempo, como medios que son casi tan naturales y espontáneos como el lenguaje oral para comunicarse con el otro. Así el campesino más inculto es un lector potencial. En el tiempo de los clérigos, sin embargo,

eran técnicas estrictamente reservadas para profesionales. No eran practicadas en atención a su propio fin, como ejercicios espirituales. Su objetivo no era obtener acceso a ese vasto y vago humanismo que más tarde fué llamado «las humanidades». Eran sólo medios de preservar y transmitir la ideología cristiana. Ser capaz de leer era tener la herramienta necesaria para adquirir conocimiento de los textos sagrados y de sus innumerables comentarios; ser capaz de escribir era ser capaz de comentarlos. El resto de los hombres no aspiraba a poseer tales técnicas profesionales más de lo que podemos aspirar hoy en día a dominar la fabricación de retretes o la paleografía si practicamos otras profesiones.

Los barones contaban con los clérigos para producir espiritualidad y vigilancia alrededor. Pero eran incapaces por sí mismos de ejercer control sobre los escritores como el público lo hace hoy en día, y eran incapaces de distinguir entre herejía y creencias ortodoxas si no se les prestaba ayuda. Sólo se excitaban cuando el Papa recurría al brazo secular. Entonces se dedicaban al pillaje y quemaban todo, pero sólo porque tenían confianza en el Papa y porque nunca desdeñaban ninguna posibilidad de botín. Es verdad que la ideología era finalmente proyectada sobre ellos,—sobre ellos y el pueblo,—pero comunicándola oralmente por sermones. Además la iglesia muy temprano hizo uso de un lenguaje más simple que la escritura, la imagen. Las esculturas en los claustros y las catedrales, los vi-

trales, las pinturas y los mosaicos hablan de Dios y de la Historia Sagrada. El clérigo escribía sus crónicas, sus trabajos filosóficos, sus comentarios y sus poemas en los márgenes de esta vasta empresa ilustrativa de la fe. Los proyectaba para sus iguales y era controlado por sus superiores. No se tenía que preocupar de los efectos que sus trabajos pudieran producir sobre las masas, desde el momento en que estaba seguro de antemano que ellas no los conocerían. Ni tampoco deseaba llevar el remordimiento a la conciencia del saqueador feudal o del pícaro; la violencia era iletrada. De este modo, para él no era cuestión de reflejar en lo temporal su propia imagen, ni de tomar partido, ni de desprender lo espiritual de la experiencia histórica por un esfuerzo continuo. Todo lo contrario. El escritor pertenecía a la iglesia. La iglesia era un inmenso colegio espiritual, que probaba su dignidad por la resistencia al cambio. La historia y lo temporal eran una sola cosa y la espiritualidad era algo radicalmente distinto de lo temporal. La finalidad del clero era conservar esa distinción, esto es, mantenerse a sí mismo como un cuerpo especializado al frente del siglo. Por añadidura, la economía estaba tan dividida y los medios de comunicación eran tan escasos y tan lentos que los acontecimientos de una provincia no tenían efecto sobre la provincia vecina, así el monasterio podía gozar de su paz individual, al estilo del héroe de «Les Acharniens», mientras el país estaba en guerra, como reflejo de todo esto, la misión del escritor era probar su autonomía



entregándose a la exclusiva contemplación de Lo Eterno. Afirmaba incesantemente la Existencia Eterna y la demostraba por el hecho de que su única preocupación era considerarla. En este sentido realizaba, en efecto, el ideal de Julien Benda, pero uno puede ver bajo qué condiciones: espiritualidad y cultura debían ser enajenadas; una ideología particular tenía que triunfar, un pluralismo feudal debía hacer posible el aislamiento de los clérigos; virtualmente toda la población tenía que ser iletrada y el único público del escritor estaba limitado al colegio de los otros escritores. Era inconcebible que pudiera practicar la libertad de pensamiento y escribir para un público que se extendiera más allá de la restringida colectividad de los especialistas, limitándose a describir el contenido de los valores eternos y de las ideas «a priori». La buena conciencia del clérigo medieval florecía sobre la muerte de la literatura.

Sin embargo, no es absolutamente necesario para los escritores que quieren preservar su feliz conciencia que su público se reduzca a un cuerpo establecido de profesionales. Les basta con impregnarse de la ideología de las clases privilegiadas, con ser completamente permeabilizado por ella, de tal manera que sea incapaz de concebir ninguna otra. Pero en tal caso su función se modifica; ya no están encargados de ser los guardianes del dogma, sino simplemente de no desacreditarlo. Como un segundo ejemplo de la adherencia de los escritores a la ideología establecida, pienso que uno

podría volver la mirada hacia el siglo diecisiete en Francia.

La secularización del escritor y su público estaba en proceso de ser completada en aquella época. Tenía ciertamente su origen en la fuerza expansiva de la cosa escrita, en su carácter monumental y en el llamado a la libertad oculto en cualquier trabajo del pensamiento. Pero circunstancias externas también contribuyeron a ella. El desarrollo de la educación, el debilitamiento del poder espiritual, la aparición de nuevas ideologías que se proyectaban expresamente sobre el poder temporal. Sin embargo, secularización no significa universalización. El público del escritor continuó siendo estrictamente limitado. Tomado como una totalidad llamábasele «sociedad» y este nombre designaba a una fracción de la corte, del clero, de la magistratura y la burguesía rica. Individualmente considerado, se llamaba al lector «caballero» (*honnête homme*) y ejercía una cierta función de censura denominada *gusto*. En resumen, era a la vez miembro de las clases altas y especialista. Si criticaba al escritor, ello se debía a que era capaz de escribir por sí mismo. El público de Corneille, Pascal y Descartes era Madame de Sevigné, el Caballero de Méré, Madame de Grignan, Madame de Rambouillet y Saint Evremond. Hoy el público, en relación al escritor, vive en estado de pasividad; espera que las ideas de una nueva forma de arte le sean impuestas. Dentro de la masa inerte es donde la idea va a hacerse carne. Sus medios de con-

trol son indirectos y negativos; uno no puede decir que da su opinión; simplemente compra o no compra el libro; la relación entre autor y lector es análoga a la del macho y la hembra. La lectura ha llegado a ser un simple medio de información y el escribir un medio de comunicación muy general. En el siglo XVII ser capaz de escribir realmente significaba ser capaz de escribir bien. No porque la Providencia repartiera el don del estilo equitativamente entre todos los hombres, sino porque el lector, aunque no estrictamente identificado con el escritor, era un escritor potencial. Pertenecía a una «élite» parasitaria para la cual el arte de escribir era, si no una profesión, por lo menos la marca de su superioridad. Lee porque podría escribir; con un poco de suerte podría ser capaz de escribir lo que había leído.

El público era activo; las producciones de la mente realmente le eran sometidas a su dictado. Las juzgaba conforme a una escala de valores que ayudaba a mantener. Una revolución como el romanticismo no sería concebible en dicho período, pues para ella habría que contar con la cooperación de una masa indecisa, que es sorprendida, confundida y repentinamente animada por la revelación de las ideas o sentimientos que ignoraba; una masa, carente de firmes convicciones, que constantemente necesita ser seducida y fecundada. Las convicciones en el siglo XVII eran inamovibles; la ideología religiosa estaba apoyada por una ideología política, que secretaba lo propiamente temporal;



nadie ponía en duda públicamente la existencia de Dios o el derecho divino de los reyes. La «sociedad» tenía su lenguaje, su gracia y sus ceremonias, que esperaba encontrar en los libros que leía. Y también su concepción del tiempo. Los dos hechos históricos en que constantemente meditaba—el pecado original y la redención—pertenecían a un remoto pasado. Así las grandes familias reinantes extraían de ese pasado su orgullo y la justificación de sus privilegios. Así el futuro no podría traer nada nuevo, desde el momento en que Dios era demasiado perfecto para cambiar y en que los dos grandes poderes terrenales, la Iglesia y la Monarquía, aspiraban sólo a la inmutabilidad. El elemento activo de la temporalidad era el pasado, que en sí mismo es un fenómeno de degradación de lo Eterno. El presente es un pecado perpetuo, que sólo puede encontrar una excusa para sí mismo si refleja, con la menor infidelidad posible, la imagen de una era completa. Pues una idea, para ser aceptada, debía probar su antigüedad y una obra de arte, para agradar, debía inspirarse en un modelo antiguo.

Más tarde encontraremos escritores que expresamente se erigen a sí mismos en los guardianes de esta ideología. Seguían existiendo grandes clérigos que pertenecían a la iglesia y no tenían otra misión que defender el dogma. A ellos agregamos los «perros guardianes» de lo temporal: historiadores, poetas cortesanos, juristas y filósofos que se dedicaban a establecer y mantener la ideología de la monarquía absoluta. Pero vemos

aparecer a su lado una tercera categoría de escritores, estrictamente secular, que, en su mayoría, aceptaban la ideología religiosa y política de la época sin pensar que estaban atados a la obligación de preservarla. No escribían sobre el asunto; lo aceptaban implícitamente. Para ellos, esto era lo que llamamos hace poco tiempo el contexto o conjunto de presuposiciones común a lectores y autor, necesario para hacer los escritos del último inteligible a los primeros. En general, pertenecían a la burguesía; estaban pensionados por la nobleza. Como consumían sin producir, y como la nobleza tampoco producía y vivía del trabajo de los demás, eran los parásitos de una clase parasitaria. No vivían ya en una especie de colegio, pero formaban una implícita corporación en esa sociedad altamente integrada. Y para que permanecieran siempre fieles a su origen colegiado y a su primitivo espíritu de clérigos, el poder real escogió cierto número y los agrupó en una especie de colegio simbólico, la Academia Francesa. Alimentados por el Rey y leídos por una «élite», tenían por toda misión responder a las demandas de su limitado público.

Tenían una conciencia tan buena o casi tan buena como la de los clérigos del siglo XII. Es imposible hablar de un público potencial tan distinguido como el de aquella época. La Bruyere solía hablar sobre los campesinos, pero no les hablaba a ellos, y si tomaba nota de su miseria no lo hacía con el fin de esbozar un argumento contra la ideología que él aceptaba, sino en nombre de dicha ideología; era una desgracia



que servía para iluminar a los monarcas y buenos cristianos. Por eso, se hablaba de las masas encima de sus cabezas y sin tener nunca idea alguna de ayudarla a hacerse autoconsciente. Y la homogeneidad del público desterraba toda contradicción del alma de los autores. No se debatían entre lectores reales, pero detestables y lectores potenciales que eran deseables, pero fuera de alcance. No se hacían preguntas sobre su papel en el mundo, pues el escritor sólo se interrogaba a sí mismo sobre su misión en épocas en que no está claramente definida y cuando debe inventarla o reinventarla. Esto es, cuando advierte, más allá de la «élite» que lo lee, una masa amorfa de posibles lectores, a la cual puede decidirse a ganar o no. Y cuando debe decidirse, se pregunta, en el evento de que tenga la oportunidad de alcanzarla, cuáles van a ser sus relaciones con ella.

Los autores del siglo XVII tenían una función definida porque se dirigían a un público esclarecido, estrictamente limitado y activo, que ejercía un permanente control sobre ellos. Desconocidos por el pueblo, su misión era devolver su propia imagen a la «élite» en que se apoyaban.

Pero hay muchas maneras de reflejar una imagen: ciertos retratos son realmente copias; esto sucede porque han sido hechos desde afuera y sin pasión por un pintor que rehusa toda complicidad con su modelo. Sin embargo, para que un escritor pueda meramente concebir la idea de pintar un retrato de su lector real, debe hacerse consciente de su contradicción entre él y su

público, esto es, debe llegar desde afuera y debe considerarlos con asombro, o debe sentir la asombrada mirada de almas poco familiarizadas (minorías étnicas, clases oprimidas, etc.), pesando sobre la pequeña sociedad que forma con ellos, pero en el siglo XVII, ya que no existe el público potencial, ya que el artista acepta sin crítica la ideología de la «élite», se hace un cómplice de su público. Ninguna extraña mirada fija viene a turbarlo en sus juegos. Ni el prosista ni siquiera el poeta son malditos. No tenían que decidir en cada trabajo cuál era el significado y el valor de la literatura, puesto que su significado y valor estaban determinados por la tradición. Bien integrados en una sociedad jerárquica, no conocían ni el orgullo ni la angustia de ser «diferentes»; en resumen, eran clásicos.

En efecto, el clasicismo existe cuando una sociedad ha cobrado formas relativamente estables y ha sido penetrada por el mito de su perpetuidad. Esto es, cuando confunde el presente con lo eterno y la historicidad con el tradicionalismo, cuando la jerarquía de las clases es tal que el público potencial nunca se extiende más allá del público real y cada lector es para el escritor un crítico calificado y un censor. Sucede esto cuando el poder de la ideología religiosa y política es tan fuerte y las prohibiciones tan rigurosas que en caso alguno existe posibilidad de descubrir nuevos países del pensamiento, sino sólo de dar forma a los lugares comunes adoptados por la «minoría selecta». De tal manera, que el acto de leer—que, como hemos vis-

to, es la relación concreta entre el escritor y su público—constituye una ceremonia de reconocimiento análoga a la reverencia del saludo, esto es, la ceremoniosa afirmación de que el autor y el lector son del mismo mundo y tienen las mismas opiniones sobre todas las cosas. Por eso cada producción del espíritu es al mismo tiempo un acto de cortesía. El estilo es la suprema cortesía del autor hacia el lector. Y el lector, por su parte, nunca se cansa de encontrar los mismos pensamientos en los más diversos libros, porque estos pensamientos son los suyos y no exige la adquisición de otros nuevos sino que se le ofrezcan, con magnificencia, aquellos que ya posee. Por lo tanto, con un espíritu de complicidad, el autor pinta a su lector en un retrato que es necesariamente abstracto. Dirigiéndose a una clase parasitaria, no puede mostrar al hombre en el trabajo o, en general, las relaciones entre el hombre y la naturaleza externa. Y como, por otro lado, hay cuerpos de especialistas, bajo el control de la Iglesia y de la Monarquía, cuyo interés es mantener la ideología espiritual y secular, el escritor ni siquiera sospecha la importancia de los factores económicos, religiosos, metafísicos y políticos en la constitución de la persona. Y como la sociedad en la cual vive, confunde el presente con lo eterno, no puede ni siquiera imaginar el menor cambio en lo que él llama la naturaleza humana. Concibe la historia como una serie de accidentes que afectan al hombre eterno en la superficie sin modificarlo profundamente. Si tiene que asignar algún significado al des-



envolvimiento histórico, lo encontrará al ver en él tanto una eterna repetición (de manera que los acontecimientos previos pueden y deben proporcionar lecciones a sus contemporáneos) como un proceso de despreciable degeneración, ya que los acontecimientos fundamentales de la historia han sucedido hace tiempo y, habiendo sido obtenida la perfección en las letras durante la antigüedad, los viejos modelos parecen incomparables.

En todo esto actúa en plena armonía con un público que considera el trabajo como una maldición, que no siente su situación en la historia y en el mundo simplemente porque es privilegiado y porque su único interés es la fe, el respeto por el monarca, la pasión, la guerra, la muerte y la cortesía. En resumen, la imagen del hombre clásico es puramente psicológica, pues el público clásico es sólo consciente de su propia psicología. Además, debe considerarse que su psicología es en sí misma tradicionalista. No se interesa por el descubrimiento de nuevas y profundas verdades sobre el corazón humano ni plantea hipótesis. Es en las sociedades inestables, en que el público se reparte en diferentes niveles sociales, donde el escritor insatisfecho, inventa explicaciones para su angustia. La psicología del siglo diecisiete es puramente descriptiva. No se basa tanto en la experiencia personal del autor como en la expresión estética de lo que la «élite» piensa en sí misma. La Rochefoucauld sacó la forma y el contenido de sus máximas de las diversiones de los salones. La

casuística de los jesuitas, la etiqueta de las Preciosas, el juego de los retratos, la ética de Nicole y la concepción religiosa de las pasiones son el origen de centenares de otras obras. Las comedias arrancan su inspiración de la psicología antigua y del vulgar sentido común de la alta burguesía. La sociedad sentíase enteramente encantada de mirarse al espejo en dichas obras, pues reconocía los pensamientos que se hacía sobre sí misma; no pedía el reflejo de lo que era sino más bien de lo que pensaba de sí misma. Indudablemente, se permitía algunas sátiras; pero ello obedecía a que la «élite» a través de panfletos y comedias, tomaba, en nombre de su moralidad, los depurativos y purgantes necesarios para su salud. Los marqueses ridículos, los litigantes o las Preciosas nunca son puestos en solfa desde un punto de vista exterior a la clase gobernante; siempre es un motivo de excentricidad inasimilable en la sociedad civilizada y que vive al margen de la vida colectiva. El Misántropo es reprendido por su falta de cortesía; Cathos y Madelon, porque tienen demasiada cortesía; Filaminte porque va contra las ideas aceptadas sobre la mujer; el burgués gentilhomme es odioso tanto a la rica burguesía, que exhibe una sublime modestia y conoce la grandeza y la humildad de su condición como, al mismo tiempo, al caballero, pues trata de imitar su camino hacia la nobleza. La sátira interna y, por así decirlo, psicológica no tiene conexión con la gran sátira de Beaumarchais, P. L. Courier, J. Vallés y Céline; era menos valerosa y mucho más se-

vera porque exhibía la acción represiva dentro de la colectividad practicada sobre lo débil, lo enfermo y lo desajustado. Era la carcajada despiadada de una banda de rapazuelos frente a la torpeza llevada al límite.

El escritor, burgués por origen y costumbre, era más parecido a Oronte y Chrysale en su vida doméstica que a sus brillantes e incansables colegas de 1780 ó 1830. Todavía aceptado en la sociedad de los grandes y pensionado por ellos, despectivamente desclasificados desde arriba seguían convencidos de que el talento no era un sustituto del nacimiento. Era dócil a las reprimendas del clero, respetuoso del poder real y estaba feliz de ocupar un lugar modesto en la inmensa estructura de la cual Iglesia y Monarquía son los pilares, un poco más arriba de los mercaderes y los estudiantes, debajo de los nobles y de los clérigos. Practicaba su profesión con conciencia tranquila, convencido de que había llegado demasiado tarde, de que todo había sido dicho y que lo único propio que le cabía era volver a decirlo agradablemente. Concebía la gloria que esperaba como un débil reflejo de los títulos hereditarios. Y si aguardaba que ésta fuera eterna, era porque ni siquiera sospechaba que la sociedad de sus lectores podría ser derribada por cambios sociales. La permanencia de la familia real le parecía que garantizaba su propio nombre.

Todavía, casi a pesar de sí mismo, el espejo que ofrecía modestamente a sus lectores era mágico; sojuzgaba y comprometía. Aun cuando todo había sido dis-



puesto para ofrecer sólo una imagen elogiosa y complaciente, más subjetiva que objetiva, y más interna que externa, la imagen subsistía, por lo menos, como obra de arte, o sea tenía su base en la libertad del autor y era un llamado a la libertad del lector. Puesto que era hermosa, estaba hecha de vidrio. La distancia estética la ponía fuera de alcance. Era imposible deleitarse en ella, encontrar ningún calor cómodo, ninguna indulgencia discreta. Aunque se fundaba en los lugares comunes de la época y en esa fácil complacencia que unía a los contemporáneos como un cordón umbilical, se afirmaba en una libertad y, de este modo, en cierta clase de objetividad. Lo que la minoría miraba al espejo era a sí misma, con toda seguridad, pero ella misma como si hubiera llegado al extremo de lo severo. No había sido congelada en un objeto por la contemplación del otro, porque ni el campesino ni el obrero habíanse todavía convertido en el otro para ella, y el arte de la presentación refleja que caracteriza el arte del siglo diecisiete era un estricto proceso interno; sin embargo, empujaba hasta el límite los esfuerzos de cada persona para ver claramente en sí mismo; era un perpetuo «Cogito».

Para ser exactos, no hacía cuestión del ocio, la opresión o el parasitismo, porque estos aspectos de la clase dirigente se revelan sólo a los observadores que se colocan fuera de ella. Por lo tanto, la imagen cuyo reflejo devolvía era estrictamente psicológica. Pero la conducta espontánea, pasando al estado reflejo, pierde

su inocencia y la excusa de lo inmediato; uno es responsable por ella o debe alterarla. Era, a buen seguro, un mundo de cortesía y ceremonia ofrecido al lector, pero estaba el escritor también emergiendo de ese mundo, puesto que era invitado a conocerlo y a reconocerse a sí mismo en él. En este sentido, Racine no estaba equivocado cuando decía, a propósito de Fedra, que «las pasiones son presentadas ante vuestros ojos sólo para mostrar todo el desorden del cual son causa». Por lo menos hasta entonces, no se había pensado que su expreso propósito fuera inspirar el horror del amor. Pero pintar la pasión es también ir más allá; también es arrojarla. No es un azar que, por el mismo tiempo, los filósofos sugirieran la idea de curarse por el conocimiento. Y como cuando la práctica refleja de la libertad, confrontada con las pasiones, es usualmente adornada con el nombre de moral, debe reconocerse que el arte del siglo diecisiete era eminentemente moralizador. No es que su intención confesa fuera enseñar virtud, ni que estuviera envenenada por las buenas intenciones que producen mala literatura; sino que, por el solo hecho de ofrecer tranquilamente al lector su propia imagen, la hacía intolerable a sí mismo. Moralizar: es a la vez una definición y un límite. Moralizaba y eso era todo; si proponía al hombre que trascendiera lo psicológico hacia lo moral, era porque consideraba como resueltos los problemas religiosos, metafísicos, políticos y sociales; pero su acción no era en absoluto «ortodoxa». Como confundía el hombre universal con

los hombres particulares que estaban en el poder, no se dedicaba a la liberación de ninguna categoría concreta de oprimidos; sin embargo, el escritor, aunque completamente asimilado por la clase opresora, no era de ninguna manera su cómplice; su trabajo fué incuestionablemente un libertador, puesto que su efecto, dentro de su clase, era liberar al hombre de sí mismo.