

# LITERATURA

# LIBROS

La Epoca

• Año IV • N° 175 • Domingo 18  
de agosto de 1991 •

- Rever a los poetas de los 60
- Entrevista a Diego Muñoz Valenzuela
- El movimiento popular y la violencia
- Un mundo dominado por la tecnología



Martín Cerda hizo del ensayo su forma más cabal de expresión. Para él, desde Montaigne, el ensayista no ha hecho otra cosa que (re)comenzar un libro imposible, donde lo esencial es siempre la pregunta, el gesto interrogante, la búsqueda, la brazada del náutico. De su libro **La palabra quebrada**, verdadera poética del ensayo, reproducimos algunos de sus textos, aquellos que pueden aproximarnos a dos de sus temas más entrañables: el surgimiento de la ciudad moderna y la situación del escritor en el mundo burgués. Martín Cerda murió a comienzos de esta semana, a un mes de cumplir 61 años.

## La ciudad y el escritor

Martín Cerda

La visión burguesa del mundo en sus inicios no fue la construcción teórica, abstracta o "ideológica" de un pensador, luego repetida, afinada y diversificada por una sucesión de epígonos: fue una 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.

Bernard Groethuysen, en la introducción a **La formación de la conciencia burguesa en Francia en el siglo XVIII**, subrayó pertinentemente cómo el desarrollo de la burguesía debe ser, en efecto, seguido a través de la lenta formación de sus grandes categorías o principios: libertad individual, igualdad de derecho, tolerancia. Fue en ellos que se sostuvo centenarios para vivir en un mundo adverso, hostil o amenazante y constituyeron el supuesto de cada una de sus posteriores "ordenaciones" históricas (social, económica, institucional, "ideológica"). "El burgués —decía

Groethuysen— no refuta a sus adversarios con argumentos sino con *actos*".

Esta prioridad de la praxis permite explicar que la burguesía ascendente haya entendido su vida como un repertorio (casi ilimitado) de empresas, acciones o tareas concretas. Este entusiasmo confiado por la acción suponía, a su vez, una visión dinámica o cinética del mundo circundante y una imagen activa o dramática de la vida humana. No es, pues, un azar que la burguesía haya entrado en la escena histórica llevando a cabo un minucioso reconocimiento de la Tierra: las empresas coloniales europeas incluyeron, a partir del siglo XVI, la casi totalidad del espacio terrestre en un enorme mercado planetario. Por otra parte, la "nueva ciencia" emancipó a la naturaleza del mito, la religión y el azar, y puso, por así decirlo, las riendas del mundo en manos del hombre.

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, me-

dibles y pesables, y en el que nada, en verdad, extraordinario (milagros, embrujamientos o apariciones) podía ocurrir. Un mundo, en suma, donde el burgués podía —decía Groethuysen— sentirse "en su casa y está lleno de seguridad porque, en este dominio, no hay ningún camino que no le sea familiar".

Esto se acusa particularmente en el espacio burgués por excelencia: *la ciudad*.

### Piazza del Mercato

Ortega señaló que lo esencial en el desarrollo histórico de la ciudad moderna no son las habitaciones, sino, en verdad, la plaza del mercado. Este proceso se acusa desde la formación en la Edad Media, de los primeros núcleos urbanos en Europa, en los que el mercado fue la razón principal de su constitución, prosperidad y decadencia. La historia de la ciudad moderna tiene, de este modo, un linaje indiscutiblemente económico, mercantil, burgués, y éste se proyectará a su vez, en todo el gestuario urbano a partir del siglo XVI.

Este hecho radical no fue, ni es extraño a la historia de la escritura. Toda escritura circunscribe, en efecto, un espacio de palabras, gestos, usos socialmente identificables. Aun la escritura clásica —como lo subrayó expresamente Bachelard en **El arte poético**— estaba referida a un doble espacio social: "*Etudiez la cour et connaissez la ville*". La novela moderna, el drama burgués y la lírica están, en efecto, socialmente "atadas", con diferentes grados de mediación, a un determinado trasfondo urbano.

Cuando Bacon, por ejemplo, se decide

abordar el problema de la soledad del hombre, no puede menos que referirla al violento crecimiento urbano que comenzaba a modificar radicalmente la vida europea. "Los hombres —decía— se dan poca cuenta de lo que es la soledad y cuán ampliamente se extiende, pues la multitud no es compañía y las caras no son más que una galería de pinturas (...). El adagio latino alude a ello un poco: *Magna civitas, magna solitudo*, porque en una ciudad grande los amigos están espaciados, por tanto no hay esa amistad que suele haber en vecindades menores".

Es por eso, justamente, que el escritor moderno no ha podido nunca desentenderse de la calle, ni ha dejado de mirar (directa u oblicuamente) al mercado. Sus gestos más elementales, sus obsesiones más profundas y sus temores más inconfesos tienen siempre sus orígenes en la vida cotidiana que corre por la calle, como lo mostrará a partir del siglo XIX la diversidad topográfica de la novela y del drama. La cotidianidad no es sino eso: la ciudad, el mercado, la calle. "Son necesarios esos admirables desiertos que son las ciudades mundiales —dice hoy Maurice Blanchot— para que empiece a alcanzarnos la experiencia de lo cotidiano. Lo cotidiano no está en el calor de nuestros hogares, no está en las oficinas ni en las iglesias, ni tampoco en las bibliotecas ni en los museos. Está —si es que está en alguna parte— en la calle".

Si hoy podemos enlazar a dos ensayistas, Bacon y Blanchot, en un mismo texto sobre la experiencia de lo cotidiano, es, en verdad, porque esa experiencia es el común trasfondo del ensayo moderno, y porque el ensayista, falto de toda orientación trascendental previa, no tiene otro expediente que hucar en su oscuridad 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.

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 ciudadana. "La ciudad moderna —escribió Ortega en 1921— no produce, consume. Y esto, que es verdad en el orden económico, ¿no lo es también en los demás?"

Cuando, como está ocurriendo casi en todas partes, la ciudad deja de ser un espacio habitable, para transformarse en un enorme mercado habitacional, es toda una forma de vida la que, en verdad, se está transformando peligrosamente.

## Prosa burguesa

La inglesa Clara Reeve distinguía, en las postrimerías del siglo XVIII, el lenguaje *prosaico* de la novela del lenguaje *exótico* del "romance". El novelista —precisaba la Reeve— se propone narrar las cosas tal como ellas ocurren *todos los días*: mostrar o develar, en suma, el curso ordinario, "real" o *prosaico* del mundo que se vive cotidianamente. Por eso, algún tiempo después, Hegel pudo caracterizar, en su *Estética*, a la novela como la "modesta *epopeya burguesa*", capaz de representar épica y heroicamente los sucesos que narra y de mostrar, a la vez, a la sociedad "prosaicamente organizada" que la genera, sostiene y alimenta.

Esta caracterización sobrepasa, en lo

asuntivo, las fronteras de la forma novelesca: 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. Esta acción suponía que la "realidad" del mundo era, de un modo u otro, develable (mostrable) y, a la vez, que la escritura tenía una función esencialmente develante. La prosa burguesa pudo ofrecerse, de este modo, como un discurso transparente, cristalino que permitía observar cada objeto, gesto o sentimiento. De ahí que la *clarté* fuese la virtud por excelencia para los pensadores, escritores y publicistas burgueses.

Nada tiene de sorprendente que la prosa haya logrado su perfección durante la época ascendente del *racionalismo* burgués, como lo atestiguan los desarrollos del ensayo, la novela moderna, la historia y el diarismo. Desde Montaigne, Bacon y Descartes hasta la Ilustración del siglo XVIII siempre se trata del

tela que, a través del mecenazgo, ejercieron sobre su obra la Iglesia, la Corte y la nobleza. Hasta el siglo XVII, en efecto, el escritor compuso y recompuso sus obras para el "placer" o la diversión de sus señores, como consta expresamente en las dedicatorias de algunas de las obras más significativas de las literaturas europeas de los siglos XV-XVII. A partir de 1750, en cambio, el autor puede acudir a una entidad social hasta entonces casi desconocida: el público. Desde entonces —como subrayó Walter Benjamin— "el escritor burgués ya no solicita la 'protección' de un príncipe, sino la conquista de un mercado".

Esta referencia mercantil suele ser, sin embargo, enmascarada, tachada o, según la expresión de Barthes, "exnominada" mediante una serie de imágenes (y autoimágenes) que, en lo esencial, tienden a persuadir que el oficio de escribir es *per se* extraño a la vida económica. Esta resistencia a reconocer la compleja relación que existe entre la estructura económica de la sociedad burguesa y la creación literaria suele ser una compensación ideológica (estética decadentista de *L'art pour l'art*), un mito romántico

aliento, ni una sonrisa favorable". No sin alguna razón, Carlyle presintió en esta carta la configuración del escritor como un nuevo *héroe* de la sociedad moderna.

Este nuevo héroe podía, sin embargo, sacar bien o mal sus cuentas y contar, como Oliver Goldsmith en las postrimerías del siglo XVIII, con que "un escritor de verdadero mérito puede ahora, si desea tener dinero, hacerse rico sin grandes dificultades". Esta confianza fue, sin embargo, volatilizándose durante el siglo XIX, a medida que el desarrollo de la economía capitalista y, con ella, de la sociedad burguesa no sólo fue modificando la posición social del escritor sino, además, el sustrato (*humus*) sociológico de la creación literaria. El prestigio y, a la vez, la condena del *dinero* resuena, con diferentes tonos, durante todo el siglo XIX y parte del XX. Toda novela, desde Balzac hasta Proust, es una mirada *doble*, ambivalente en la *intimidad* de la burguesía, esa clase laboriosa y codiciosa que por igual seducía y espantaba. "El dinero —sentenciaba tajante Flaubert en su *Diccionario de lugares comunes*— es la causa de todo mal (...) El dios del día".



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.

El escritor burgués, desde el siglo XVI hasta comienzos del XX fue siempre un hombre perspicaz. *Perspicaz* es el acto de mirar a través de algo. Hombre perspicaz es, en consecuencia, aquél que se esfuerza en develar la "realidad" del mundo cotidiano a través de todos los mitos, supersticiones, falsos razonamientos y prejuicios que la velan, encubren o enmascaran. Es, en suma, el que disiente de la *doxa* y, al hacerlo, recusa el poder oscuro de los *ídolos* (Bacon) o, en lenguaje más reciente, de las ideologías. Para él, escribir es disemir, infringir o *criticar* cada una de las configuraciones conceptuales heredadas del pasado porque nada debe ser admitido —como decían los animadores de *L'Encyclopédie* francesa— *sans preuve*.

## El autor: figura burguesa

El autor, en el sentido que hoy lo entendemos, es un producto de la sociedad burguesa: es el escritor *liberado* de la tu-

("religión del genio", el *Schrifttum* visionario de George) o, simplemente, un simple prejuicio idealista burgués. Todas estas variaciones corresponden, sin embargo, a la conciencia alienada de un individuo (el escritor) que debiendo producir para un mercado, enmascara esa relación en un *misionarismo* estético, religioso o espiritualista.

No siempre fue así.

En 1755, en Francia, el *Almanach des auteurs* constataba, en efecto, que "ser autor es hoy un estado, como ser militar, magistrado, eclesiástico u financiero". El mismo año, en Inglaterra, el irascible Samuel Johnson contestaba al elogio de Lord Philip Dormer Stanhope, cuarto conde de Charterfield, a raíz de haber incluido su monumental *Diccionario de la lengua inglesa*, con una carta que suele citarse como el acta de la independencia del autor frente al régimen de mecenazgo. "Han pasado siete años —decía Johnson— desde que, haciendo *antesala* en mi casa, fui puesto en la calle. Durante este tiempo, he proseguido mi trabajo, pasando dificultades de las que resulta inútil quejarse, y he llegado, por fin, a la víspera de su publicación sin un acto de asistencia, ni una palabra de

Escribir para el público fue dejando de ser un modo lícito de "hacerse rico", para asemejarse, según Baudelaire, a una forma degradada de comercio igual o peor que la *prostitución*.

No existen, sin embargo, muchos estudios sobre las distintas modalidades e implicaciones que, desde la segunda mitad del siglo XVIII, ha tenido el hecho de escribir para el público, es decir, para un mercado. El público —como lo ha subrayado Pierre Bourdieu— no es, en verdad, extrínseco al acto de escribir en la sociedad burguesa sino, al contrario, es intrínseco. 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. Esta imagen comprende fenómenos diferentes, pero internamente conexos, como el *éxito* (mercantil) de una obra, la fama (excelencia) que la sociedad le otorga al escritor y, finalmente, su influencia (o poder) social. Todo esto, a su

vez, configura siempre una *mitología* cuyo curso depende, en cada momento significativo, del intercambio dialéctico entre el escritor y su público.

En toda sociedad economicista, el escritor (y, en general, el intelectual) no tiene, en verdad, otra imagen de sí mismo que la planilla de liquidación de derechos de autor que cada cierto tiempo le presenta su editor. No tiene, en otros términos, otro *valor social* que la parte que una ley le otorga sobre el valor de cambio de su producto vendido en el mercado. Esta imagen, regularmente deprimente (por no decir *brutal*) es más real que todas aquellas otras que tienden, justamente, a encubrirla, enmascararla o tacharla. Para la mayor parte de los editores de nuestros días, por otra parte, cuentan más los informes de sus departamentos de venta que el juicio de sus asesores literarios, de la crítica o de



las minorías "cultivadas" de la sociedad.

No han faltado ni faltan quienes sostengan, con mayor o menor desentado, que el oficio de escritor no constituye propiamente un *trabajo* sino, más bien, una actividad lúdica, un pasatiempo o diversión individual. De ser así, sin embargo, sería interesante que esas personas explicasen cómo el "insensato juego de escribir" (Mallarmé) pudo ir convirtiéndose progresivamente, a partir del siglo XVIII, en una *producción* sujeta a los mismos sistemas de producción y de comercialización que las demás mercancías. Sería interesante, en suma, que explicasen cómo la actividad económica fue absorbiendo obras tan ajenas, cuando no contrapuestas, al espíritu mercantil como *La imitación de Cristo*, los *Pensamientos de Pascal* o el *Manifiesto comunista*.

Se ha llegado en este punto a convertir la penuria o la miseria en el sello o la garantía del valor (estético) de la obra producida. Esta mitología romántica del poder genesáctico de la miseria es, en verdad, una ideología miserable. Charles Peguy, que conoció la pobreza desde niño, denunció la hipocresía de la burguesía francesa decimonónica que hizo de la miseria ajena "una escuela de virtudes". El hecho de que Cervantes haya escrito el *Quijote* en el presidio y que Balzac haya compuesto una parte importante de *La comedia humana* para no ser encarcelado por deudas, no impide constatar que la miseria, como episodio biográfico y como realidad social, ha imposibilitado escribir muchas más obras que las que eventualmente pudo "generar", como lo atestiguan las memorias, diarios y cartas de innumerables escritores. ■