

Del juzgar errante

Crescenciano Grave

Carlos Pereda, *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura*. Madrid, Visor, 1998.

El ensayo es una de las formas filosóficas más adecuadas para afrontar los requerimientos reflexivos con que nuestro tiempo nos convoca. Esta época, definida por sus afanes de globalización totalitaria, es, no obstante, propicia para centrar la atención en los detalles cuya singularidad despierta el asombro y lo impulsa al cuestionamiento. Ensayar es buscar la configuración de un sentido que, sin absolutismos sacrificadores, permita que lo particular se perfile y aclare como generador de experiencia. Así, el ensayo permite buscar y cuestionar una dirección no sólo en la escritura, sino también en la propia vida. Experiencia es propiamente la forma que adquirimos o, mejor dicho, que nos damos al conseguir conjuntar lo concreto vivido y el juicio que condensa significativamente lo que hemos aprendido. En el ensayo que es la vida logramos darnos forma en la medida en que reunimos los sucesos y las acciones —lo que nos ocurre y lo que decidimos— con la reflexión que alumbra el camino por donde es factible transcurra nuestro vagabundear.

El transitar por la vida es un continuo poner en práctica nuestra capacidad de juzgar; es un constante someter a prueba nuestra habilidad para evaluar experiencias concretas desbordándolas en juicios con aspiraciones de validez general que nos comprometen a su justificación pero no nos obligan a caer en la desmesura de fijar nuestra posición como irrefutable. Esto no es tarea fácil. Lo más frecuente es mantener las puertas cerradas a los cuestionamientos de las propias certezas. Los mecanismos mediante los cuales pretendemos convertir en sedentaria nuestra capacidad de juzgar y sus productos constituyen el objeto del análisis crítico que Carlos Pereda lleva a cabo en uno de sus más recientes libros: *Sueños de vagabundos*.

[...] nuestra capacidad de juicio es irremediablemente “vagabunda”, ya que, so pena de cometer suicidio, con frecuencia tiene que dudar,

“cambiar de marcha”, dejarse llevar por caminos desconocidos y, así, adaptarse a los diferentes lugares y tiempos en los que nos toca vivir; sin embargo, no pocas veces soñamos con que *no* lo sea: queremos ponerle un alto definitivo a ese vagar. Nos autoengañamos; procuramos enmurallarnos con hábitos fervorosos, con creencias “irrevisables”, con técnicas probadas, con algoritmos, con “métodos” con los que se improvisan sectas... (pp. 95-96).

Nuestra atención, al instalarnos en puntos de vista inmovibles, más que despertar se arrastra sumiéndonos en lo que Pereda denomina vértigos argumentales, es decir, “cuando se desencadena en el argüir un dispositivo de repetición tal que todo nuevo argumento tiende a usarse para prolongar la discusión en cierta dirección, sin atender argumentos alternativos pertinentes; también se buscan reafirmar los presupuestos básicos de la dirección ya tomada, sin admitir un serio cuestionamiento de ellos” (pp. 13-14).¹

Los vértigos argumentales tienen su aspecto formal —los mecanismos que, como la simplificación y la complicación, impiden juzgar con cuidado e imaginación—, y su aspecto material —el producto del mecanismo que posiciona al sujeto embrollando su reflexión. Esta atrofia de la capacidad de juzgar se expresa en “una conducta desmedida a favor de algo o alguien que tarde o temprano acaba malentendiendo ese algo o a ese alguien y lo maltrata” (p. 12). Este posicionamiento irreflexivo se manifiesta en aquellos que, instalados en el conformismo de su visión sobre el mundo y la vida, se complacen en el carrusel de la aridez: siempre es bueno más de lo mismo. Así, el libro que nos ocupa desarrolla un ejercicio crítico sobre esas “patologías del juicio”, concretamente sobre el esteticismo y el moralismo.

El lugar desde el cual Pereda desbroza el campo de su crítica es la lectura. La experiencia de leer es una de las más propicias para ejercer la capacidad de juzgar. Esta labor debe ser abierta e imaginativa: enfrentarnos a un texto sin darle oportunidad de que dialogue con nosotros es vaciarlo en moldes que lo despojan de todo ánimo. Es cierto que, por otro lado, no hay lecturas puras; las almas venturosas que, vírgenes, se asoman a las páginas de un libro es una especie que, tal vez, nunca ha existido. Siempre se lee desde cierta situación y cierta historia, personal y social, que, de alguna manera, son las que nos permiten interpretar el texto; sin embargo, esto es muy distinto de la pretensión de encontrar en el texto sólo lo que, conformándonos, está en nosotros. En este último caso cercenamos lo que la lectura nos ofrece; en cambio, en el primero abrimos lo que somos a diferentes configuracio-

¹ Para una ampliación de este tema, véase Carlos Pereda, *Vértigos argumentales. Una ética de la disputa*. Barcelona, Anthropos, 1994.

nes que nos confrontan con lo otro, con lo que no tenemos instalado y desci- frado en la conciencia.

Por otra parte, aun en el caso de las lecturas abiertas es pertinente distin- guir dos tipos: las informativas, caracterizadas por centrar la atención exclusi- vamente en los referentes de las palabras, y las apropiadoras, en las que el tex- to es reelaborado por el lector y en las cuales encontramos dos subtipos: lecturas argumentadas en las que el lector discute la verdad a la que el texto remite y lecturas itinerantes que son aquellas en las que el texto “nos invita a quedarnos en él y, a la vez, a desplegar nuestra imaginación centrífuga” (p. 22).

Sueños de vagabundos es un libro que viene de la lectura y, por supuesto, a la lectura se dirige: resultado de lecturas apropiadoras argumentadas y, sobre todo, itinerantes —desglosadas hacia el final en un placentero apartado de notas—, se levanta como un ensayo que aspira a sostenerse en la argumen- tación sin que esto implique la renuncia al intento de provocar alguna inspira- ción. Dicho de otro modo: frente a la tipología de lecturas que articulan los distintos dominios, instituciones y valores de la vida social, Pereda propone una lectura que no fragmente la experiencia; que no rehuya los vínculos entre las distintas esferas del valor pero que tampoco caiga en la colonización de algunas esferas por otras dejando de ver los matices propios de cada una. Como ejercicio ilustrado de esto, Pereda, como decíamos más arriba, argu- menta sus lecturas itinerantes polemizando con ciertas actitudes de desmesura, principalmente con el esteticismo y el moralismo.

¿Qué se entiende por esteticismo?

El juicio que irrumpe cuando se predica “esteticismo”, “esteticista” ha- ce referencia a la tendencia sectaria a creer, desear, sentir, evaluar o actuar en relación con el arte con una complacencia desproporciona- da. Por eso mismo, esos excesos injustificados llevan a desconocer algunas de las propiedades del arte y a confundir muchas de sus rela- ciones con el resto de las otras creencias, deseos sentimientos, valores y acciones (p. 19).

Pereda clasifica el esteticismo en tres tipos: práctico, sustantivo y retórico. El esteticismo práctico consiste en la actitud de aquel que asume la vida como obra de arte sacrificando deberes, obligaciones y responsabilidades que no sean las del gusto del sujeto. Aquí, sobre todo, se cae en el vértigo complicador que niega la posibilidad de enlazar los distintos dominios del valor. Las de Oscar Wilde y Salvador Novo serían ejemplos de vidas presuntamente mol- deadas sobre puros valores estéticos.

El esteticismo sustantivo consiste en la teoría que concibe a la creación artística como la auténtica reflexión reveladora del absoluto. Es decir, se es

presa del vértigo simplificador que le da al arte una prioridad tal que se acaba por eliminar o colonizar los otros dominios de la experiencia. Aquí el ejemplo que Pereda pone es el de Schelling y su *Sistema del idealismo trascendental*. Sin embargo, las objeciones de Pereda a Schelling no nos parecen del todo justas ya que, en primer lugar, la postulación por parte del filósofo romántico del arte como *organon* de la filosofía no pretende eliminar la especificidad de los otros ámbitos de la experiencia. Por el contrario, una vez desarrollado el sistema como “historia progresiva de la autoconciencia” en la cual lo sedimentado en la experiencia ha tenido la función de servir como recuerdo fructífero, se vuelve al principio del cual se partió y que fue postulado por la intuición intelectual del sujeto —la armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la libertad y la necesidad—, buscando el sector de realidad y experiencia en el cual ese principio acontezca efectivamente.² En segundo lugar, aún admitiendo la posibilidad de interpretar el idealismo trascendental como esteticismo, hubiera sido más justo para un pensador de la talla de Schelling que la crítica se perfilara y discutiera más detalladamente.

Pereda concentra sus arremetidas críticas contra el carácter desequilibrador y corruptor de los esteticismos, por su ignorancia o colonización del resto de la cultura y su consiguiente empobrecimiento de las posibilidades de la experiencia y del juicio, en su análisis del esteticismo retórico personificado por Jacques Derrida y, en menor medida, por Paul de Man. Para el tercer tipo de esteticismo —mejor conocido como deconstructivismo—, según la caracterización de Pereda, la razón y la verdad, en vez de procedimientos deductivos, no son más que dispositivos de poder. Lo que aquí importa es reducir los significados a figuras del lenguaje vinculadas entre sí sin atender sus referentes en el mundo. Esto desemboca en una metafísica de la ausencia. “La Ausencia —de referentes, de realidades— se convierte en un ambicioso Fetiche al que el deconstructivista rinde culto. Se descalifica el presente, en tanto se lo tiraniza a partir de una pretendida diseminación de los significados” (p. 34).

¿Desde dónde efectuar la crítica de las pretensiones desmesuradas del esteticismo? Desde el ejercicio de “una vagabunda capacidad de juicio” que

² Al final de su obra maestra de juventud, escribe Schelling: “Un sistema está completo cuando es retrotraído a su punto de partida, Y precisamente este es el caso de nuestro sistema. En efecto, ese mismo fundamento originario de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que sólo pudo ser presentado en su identidad originaria por la intuición intelectual, es aquel que por medio de la obra de arte se ha sacado por completo fuera de lo subjetivo y objetivado enteramente, de suerte que hemos conducido poco a poco nuestro objeto, el Yo mismo, hasta el punto donde nosotros mismos estábamos cuando comenzamos a filosofar”. (*Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 426).

sea capaz de contener las invasiones de un dominio de la experiencia, en este caso el arte, sobre las otras esferas del valor.

O expresado este pensamiento de otra manera: en contra de las tendencias de expansión de cada valor, una capacidad de juicio no ajena a las vicisitudes del espacio y el tiempo —y que en el movimiento mismo de su reflexión a cada paso se busca a sí misma— procurará, en alguna medida, resistir la reducción, eliminación, colonización o degradación de la experiencia a partir de alguno de sus fragmentos (p. 42).

Para ubicar la crítica al esteticismo, Pereda se pregunta por lo que fascina la atención en las obras de arte, específicamente las literarias, envolviendo la capacidad de juzgar y sumiéndola en ciertos vértigos argumentales: ¿qué acto de comunicación conforma la literatura que lleva al que lo recibe hasta el vértigo de algún esteticismo? Su respuesta pareciera, a primera vista, escandalosa: la literatura no nos envía ningún mensaje capaz de inmovilizar nuestra atención, es decir, “*un texto literario no es un acto de comunicación*” (p. 51). En la comunicación lo que importa es el mensaje y en tanto más eficazmente se transmite, éste mejor será el resultado de aquélla. En un proceso lingüístico lo que hay que resaltar son los referentes y, por tanto, no hay que obstaculizar sino facilitar el acceso a éstos. Esta estrategia se utiliza en ciertos dominios de la experiencia, la acción y el valor tales como la vida cotidiana, la ciencia, la tecnología, la moral y la política. Aquí lo que hay que evitar son los obstáculos *en* la comunicación. Ahora bien, dicha estrategia no es pertinente para dar cuenta de la experiencia de quien lee una obra literaria. A pesar de que los textos artísticos usan el lenguaje en su función referencial, ello no agota lo que ellos son. Para ilustrar y matizar esto, Pereda, nos parece, lleva a cabo una reformulación del concepto kantiano de obra de arte en términos de bloqueos *de* la comunicación. De acuerdo con Kant, en la obra de arte se exponen sensiblemente ideas estéticas que son intuiciones tan ricas que provocan el ejercicio de nuestra facultad de juzgar sin que ésta alcance a formar el concepto único que determine el contenido de la obra en cuestión.³ Por su parte, Pereda nos dice que en un texto literario simultáneamente se usa y se

³ “En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace, pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras”. (Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*. México, Espasa-Calpe, 1985, p. 223).

menciona el lenguaje, o sea, las palabras se exhiben. Así, la primera operación que se lleva a cabo en la obra de arte literario es la exhibición de palabras.

La operación de exhibir funde, pues, las operaciones de usar y mencionar. Pero al hacerlo, como en cualquier fusión, las modifica, les otorga énfasis, o si se prefiere, les presta al uso y mención de las palabras un glorioso fulgor. Por un lado, los significados de las palabras se vuelven flotantes y en su flotación se convierten en modos de presentación orgullosamente intensa de referentes no menos flotantes. Por otro lado, su mencionar se hace espeso: un lucirse cuyo límite es la autorreflexividad (p. 54).

Del referir las palabras a ellas mismas y, a la vez, henchirlas de sentido se deriva la segunda operación que distingue al texto literario: apartarse provocando. El texto literario, al detener o cortar la comunicación, como un espejo, ilumina fragmentariamente otros sectores de la experiencia: la poesía, el cuento y la novela dicen, sin comunicarnos uniformemente nada, esos otros campos de la realidad de tal manera que nos toca a nosotros, los lectores, llevar a cabo el ejercicio de percepción y reflexión en el cual construimos, por nuestra cuenta y riesgo, tanto el significado como las “intenciones” del sujeto creador de la obra. De aquí que la lectura argumentada no sea la idónea para enfrentarse a la marea textual de la literatura. A ésta le es acorde la lectura itinerante: “la lectura capaz de tomar como un minucioso punto de partida, como un estar alerta que descubre ciertas presencias y, a veces, luego se deja ir” (p. 55).

El texto literario es, pues, un artefacto, un hecho artístico cuyos significados se pueden reflexionar pero nunca, nos dice Pereda kantianamente, fijar o agotar definitivamente por ninguna lectura particular. Y, como conclusión de la primera parte de *Sueños de vagabundos* y como ejemplos de su propuesta, encontramos desplegadas las lecturas que él, polemizando con los diferentes esteticismos, lleva a cabo de obras concretas: los poemas “La entonces música” de Enrique Fierro y “Chopin” de Gottfried Benn y el capítulo XVIII de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

En la segunda parte de su libro, Pereda se las ve con una palabra y una actitud de desmesura más peligrosa que el esteticismo: el moralismo. “Como primera aproximación —nos dice—, entendemos por ‘moralismo’ aquella doctrina, o si la palabra ‘doctrina’ hace ruido, aquel conjunto de creencias que califica el ámbito de la moral como la instancia más importante —en el sentido de ‘omniabarcante’, ‘determinante’— en cualquier momento de la vida de una persona” (p. 113). Aquí, nos parece, la idea central del ensayo de Pereda es la distinción entre el moralismo y el uso moral de la literatura. Para los distintos moralismos (bien intencionado, funcional, sentimental, terrorista), el vinculo

entre la obra de arte literario y la acción de abrir posibilidades de vida es tremendamente pobre ya que se limitan a extraer fórmulas, positivas o negativas, para la conducta. En cambio, en el uso moral de la literatura el acento se pone no en la obtención de un deber sino, por una parte, en el enriquecimiento o angostamiento del mundo, del llamado de los otros y de nuestro propio carácter, y, por otra parte, en la apertura de un horizonte en el cual la persona, mediante la autocreación, establece la posibilidad de una autolegislación y de un dominio de sí mismo. Defender la importancia de la literatura para la vida implica valorarla como una experiencia que nos permite, desde la práctica de la capacidad de juzgar, aprender a movernos en el juego asistemático de la moral.

De la literatura; de los caracteres y situaciones que ella crea, describe y valora con cierta ambigüedad que nos invita a la perplejidad, aprendemos a explorarnos como sujetos de nuestras propias decisiones morales. La literatura nos ayuda a transitar sobre los difusos límites entre las reglas universales y las situaciones concretas, entre nuestra autonomía y el destino, entre las máximas de nuestra conducta y sus consecuencias no deseadas, entre el valor moral de las emociones y los peligros de dejarnos llevar por ellas. En una palabra, aprendemos que “la vida es, en gran medida, sobrevivir como sujetos nómadas en medio de aquello que escapa a la voluntad, a nuestros planes (amores, odios, celos, envidias, temores, enfermedades, instituciones, el laberinto del poder y de las legítimas e ilegítimas autoridades...)” (p. 158). A esta conclusión accede Pereda desde el ensamble que logra de sus lecturas de los poemas “Meditación en el umbral” de Rosario Castellanos y “Umbral” de Antonio Deltoro, así como del cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de García Márquez, sin olvidar una memoriosa y sentida reflexión del clásico *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

En suma, la propuesta de Pereda trata de asumir y desplegar virtuosamente nuestra condición de vagabundos sin caer en el exceso de pretender fijarla en certezas y creencias que rehuyan la búsqueda de las ideas y los hábitos renovadores de la autocreación. En el esteticismo y en el moralismo, además de otras actitudes, se concentra el sueño de abandonar el viaje recluyéndonos en un mundo y una vida pretendidamente impermeables a la contingencia. Aquí, sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que Pereda omita la discusión con autores como Nietzsche —que a la vez cuenta con una cierta tradición moderna que comprende, entre otros, a Montaigne, La Rochefoucauld y, quizás, Hume— que son moralistas, no en el sentido de pretender imponer una única forma de conducta como válida, sino por cuestionar principios básicos de la moral⁴ —que Pereda, hasta cierto punto, defiende— como

⁴ Véase, a manera de ejemplo, lo que Nietzsche anotó en uno de sus fragmentos póstumos de 1885: “Un moralista es lo contrario de un predicador de moral: es, en

la universalidad y la autonomía. ¿Será porque en Nietzsche el nomadismo es desmesura? En cualquier caso, en *Sueños de vagabundos* nos encontramos con un riguroso ensayo cuya apuesta es más a favor de la ironía y del respeto a sí mismo del sujeto vagabundo que de los sueños, porque los sueños, encerrados en los vértigos argumentales, terminan fácilmente en pesadillas.

efecto, un pensador que considera la moral como un objeto de investigación, como un signo de interrogación; en suma, como un problema. Yo lamento tener que añadir que el moralista, precisamente por esto, es un ser problemático". (*Obras completas XIII. Filosofía general*. Buenos Aires, Aguilar, 1957, p. 126).