

Arte, música, acción: la estética pragmatista de Richard Rorty¹

Jorge Eduardo José Emiliano López López

Introducción

Para Rorty, considerar al arte desde un punto de vista pragmatista, implica que ciertas obras nos causen satisfacción privada, mientras que otras pueden inducirnos a reflexionar acerca de nuestros criterios de acción. En su obra, Rorty sólo se ocupó, de manera explícita, de la literatura, pero sus reflexiones pueden extenderse a otras creaciones. Esta concepción práctica del arte, como herramienta para conducirnos en el mundo, tanto en relación con nosotros mismos como en relación con los demás, se opone a una concepción formalista, según la cual, existen condiciones necesarias que permiten instaurar las propiedades esenciales de los objetos artísticos. El problema de esta postura, aunque su intención es contar con un criterio definitivo para delimitar el campo artístico, es que lo separa de su contexto social, de las prácticas culturales que le dan sentido. Para el pragmatista importan las consecuencias que pueden surgir de la relación del ser humano con el arte, más que respaldar una definición de éste en una realidad no humana. En este sentido, se sostiene que es una herramienta que puede brindar al ser humano bienestar tanto en el ámbito público como en el privado. Asimismo, que la música puede ser una herramienta para ser autónomos o menos crueles, pero esto depende mucho de que la música sea instrumental o textual (que acompañe un texto).

Para defender esto, en primer lugar, se exponen los criterios estéticos y sus motivaciones; en segundo lugar, se explica el formalismo y sus motivaciones; en tercer lugar, el papel de la literatura en el pensamiento de Rorty, y, por último, se llevan las observaciones de este filósofo al ámbito de la música.

¹ Investigación realizada gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN403017 “Sofística y pragmatismo”.

El problema: propiedades esenciales del arte

Existen objetos, obras, que intuitivamente se distinguen del resto; para el ser humano son especiales por alguna razón. A estos objetos se les suele llamar obras de arte, debido a aquellas características o propiedades que las hacen distintas del resto de los objetos que no lo son. El problema aparece en el momento que se discute acerca de una propiedad esencial que comparten todas las obras, y que las distingue del no arte; o bien, al discutir si en efecto existe esa propiedad esencial.²

Para resolver este problema, se han propuesto seis criterios principales, característicos de algunas obras: 1) la exhibición de destreza técnica, 2) la sensación causada en el espectador, 3) la expresión de los sentimientos del artista, 4) la transmisión de una moraleja, 5) las características formales y 6) la revelación de una nueva percepción de la realidad.³ La idea es que, si no existieran estas características, cualquier objeto podría ser considerado arte, consecuencia anti-intuitiva e inaceptable. Sin embargo, a excepción de (5), todos los criterios abren la puerta a dicha consecuencia, porque son contingentes, es decir, no son necesarios: es posible que no sean el caso debido a distintos factores contextuales relacionados con las obras.⁴ Por ejemplo, el *Gallop* de la suite para violoncello y trío de piano jazz de Claude Bolling puede considerarse una obra que exhibe destreza técnica, en comparación con una pieza sencilla del álbum de la juventud de Schumann, pero sería muy difícil

² La discusión podría ser más extensa si se consideran otros problemas como: ¿puede identificarse el concepto de arte en las culturas no occidentales?, ¿no es un reduccionismo aplicar un concepto occidental como “arte” a objetos no occidentales? Sin duda, son problemas muy importantes, pero por cuestiones de delimitación, basta aclarar que en este artículo se habla del arte y la música desde un punto de vista occidental moderno, a partir de la clasificación de las bellas artes.

³ Julian Baggini y Jeremy Stangroom, *¿Pienso luego existo? El libro esencial de juegos filosóficos*. Trad. de Pablo Hermida Lazcano. Madrid, Paidós, 2008, pp. 141-148.

⁴ “Contingencia” es una característica de algunas proposiciones. Una oración es contingente si es posible que no sea el caso, por ejemplo, “Picasso pintó el *Guernica*” es una proposición verdadera, pero podría no haber sido el caso. Es decir, él podría no haber pintado el *Guernica*, incluso podría no haber nacido. Si los ejemplos anteriores no hubieran sido el caso, es muy probable que el mundo no fuera como lo conocemos, pero es muy probable que siguiera existiendo. Puede contrastarse “contingencia” con “necesidad”. Una proposición es necesaria cuando es imposible que no sea el caso, por ejemplo, “un triángulo tiene tres lados”. Para algunas corrientes (algunos filósofos analíticos, por ejemplo), el propósito de una investigación filosófica sería debe ser la búsqueda de proposiciones necesarias. En este sentido, sólo la búsqueda de características formales de la obra cumpliría este requisito. Como se verá, Rorty no es partidario de este tipo de investigación, porque para él, carece de sentido. El filósofo estadounidense defiende su postura con más detalle, especialmente en sus obras, *La filosofía y el espejo de la naturaleza y Contingencia, ironía y solidaridad*.

aceptar que la segunda no es arte. Es decir, (1) la destreza técnica es contingente porque su definición depende de un grado de dificultad, y porque hay obras que no se distinguen por esta propiedad.

Una manera de evitar la contingencia de los criterios es explicar su aparición a partir de elementos más simples de la experiencia humana. Por ejemplo, el goce como (2) sensación causada en el espectador: "Un objeto es peculiar y predominantemente estético, ofreciendo el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse una experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos".⁵

Donde el "gocce" es una sensación de agrado, resultado de una "elevación de los factores de la experiencia". Pero, por más elementales que sean estos factores, no dejan de ser contextuales, y, por ende, contingentes. Esto ocurre cuando se concibe la experiencia como la interacción entre el agente y el medio (por ejemplo, en Dewey), una interacción que modifica de manera recíproca a ambos elementos, y que ocurre en circunstancias históricas específicas. Si el goce, como resultado de la elevación de estos factores, fuera un elemento definitivo de las obras de arte, entonces, el *Guernica* de Picasso deleitaría a más personas que diversos espectáculos de entretenimiento. Pero lo anterior no ocurre. No se puede negar que, tanto la contemplación del *Guernica*, como la de ciertos espectáculos masivos son experiencias especiales, pero tampoco se puede aceptar que el *Guernica* no sea una obra maestra, o que los espectáculos masivos sí lo sean.

Una objeción posible contra los criterios (3) expresión de sentimientos, así como de (4) transmisión de una lección moral es que, al adoptarlos, se comete la "falacia intencional": suponer que la interpretación de los espectadores de una obra coincidirá necesariamente con la intención del autor. Es verdad que autor y espectadores pueden coincidir en distintos ámbitos: idioma, época, nacionalidad, contexto socioeconómico. Sin embargo, esta sincronía no garantiza que la intención del autor coincida con el mensaje que recibe el espectador. La única manera de asegurar esto, sería consultar directamente al creador sobre sus intenciones. Acerca de esto: "Nuestro punto es que tal respuesta a tal investigación no tendría nada que ver con el poema 'Prufrock'; no sería una investigación crítica. Las investigaciones críticas, a diferencia de las apuestas, no se resuelven de esta manera. Las investigaciones críticas no se resuelven consultando al oráculo".⁶

⁵ John Dewey, *El arte como experiencia*. Trad. de Samuel Ramos. México, FCE, 1949, p. 52.

⁶ W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", en *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3, julio-septiembre, 1946, p. 487 (traducción mía del fragmento citado): Our point is that such an answer such an inquiry would have nothing to do with the

Es decir, la obra en sí misma pierde relevancia si se solicita la opinión del autor. Wimsatt y Beardsley se refieren a la investigación de “consultar al autor acerca de sus intenciones”, y piensan que no es crítica, porque una vez concluida una obra, el autor se vuelve un “oráculo”, un elemento que sólo puede aportar opiniones aleatorias acerca de su creación. Se le pudo haber preguntado a Juan Rulfo si su propósito al escribir *Pedro Páramo* fue generar una reflexión moral acerca de las consecuencias de la Revolución mexicana en el campo, o si pretendía generar una emoción de frustración en sus lectores. Aunque su respuesta fuera negativa, la opinión del mismo autor no cambia el hecho de que *Pedro Páramo* puede generar tal reflexión o emoción, entre otros muchos efectos que una gran obra puede generar. En este sentido, el mensaje de la analogía irónica de Wimsatt es que una investigación crítica acerca del arte debería centrarse en el objeto artístico mismo. De lo anterior, resulta que la (4) transmisión de una lección moral o (3) la expresión de sentimientos se relaciona más con las características propias de la obra, que con la opinión de su autor acerca de ella. Por tanto, al apelar a estos criterios no necesariamente se comete “falacia” intencional. Sin embargo, estos criterios no dejan de ser contingentes, porque dependen de contextos o auditorios específicos para transmitir determinada emoción o lección. *Tiempos modernos* o *El dictador* de Charles Chaplin son obras particularmente relevantes en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de la industria moderna. Es probable que continúen siéndolo durante un tiempo, incluso que en un futuro sean capaces de (6) revelar una nueva percepción de la realidad a sus espectadores (a los espectadores del siglo XXX podría revelarles la realidad del siglo XX). Su capacidad de hacerlo depende, en parte, de su contenido, pero también de otros factores circunstanciales.

Un criterio rígido garantizaría que no se colaran artefactos indeseables en la categoría “obra de arte”, y que lo reconocido como tal, lo fuera en cualquier tiempo: pasado, presente y futuro. Pero ninguno de los criterios discutidos hasta el momento puede garantizarlo. La teoría acerca de las características formales de la obra pretende lograrlo, como se verá a continuación.

Una concepción objetivista del arte: el formalismo

El único criterio que pretende evitar la contingencia, puesto que busca propiedades esenciales que permitan distinguir el ámbito artístico de otros, en cualquier espacio y tiempo, es el que considera (5) las características formales

poem “Prufrock”; it would not be a critical inquiry. Critical inquiries, un like bets, are not settled in this way. Critical inquiries are not settled by consulting the oracle.

de la obra. En la consigna esteticista del “arte por el arte”, se encuentra una valoración de las propiedades intrínsecas del objeto artístico, con independencia de sus espectadores, incluso de su misma época:

Al público se le ha acostumbrado mal en todas las épocas. Le pide al arte que sea popular, que satisfaga su falta de gusto, que adule su absurda vanidad, que le diga lo que ya ha oído, que le muestre lo que debería estar cansado de ver, que le divierta cuando se siente pesado por haber comido en exceso, y que le distraiga de sus pensamientos cuando está hastiado de su propia estupidez. Pero el arte no debería intentar ser popular. Es el público quien debería intentar volverse artístico.⁷

Es decir, se desprecia cualquier criterio externo a las propiedades del artefacto artístico, así como cualquier pretensión de que el objeto artístico satisfaga las necesidades del público, pues es el público el que debe educarse para apreciar el arte auténtico. Un paso delante de esta postura es el formalismo, según el cual la condición necesaria para que una obra sea artística, es que esta posea una forma:

Ninguna otra actividad humana [distinta del arte] tiene la manifestación de la forma como su esfera de valor especial o peculiar. Es su preocupación primordial con la exploración de la forma lo que delimita el dominio del arte para separarlo de otras prácticas humanas. Mientras que el contenido figurativo no les es intrascendente a los discursos económicos o los teoremas matemáticos, la representación siempre les es estrictamente intrascendente a las obras de arte.⁸

⁷ Oscar Wilde, *El arte del ingenio. Epigramas*. Trad. de Beatriz Torreblanca. Madrid, Valdemar, 2002, p. 92. Véase también, *ibid.*, pp. 99-100: El arte sólo se expresa a sí mismo. Posee una vida independiente, como el pensamiento, y evoluciona según sus propias normas. No tiene por qué ser realista en una época de realismo, ni espiritual en una época de fe. Lejos de ser un producto de su tiempo, está generalmente en oposición directa a él. La única historia que nos ofrece es la de su propio progreso. A veces vuelve sobre sus pasos y resucita alguna forma antigua, como ocurrió con el movimiento arcaico de la última etapa del arte griego, o con el movimiento prerrafaelista contemporáneo. Otras veces se adelanta por completo a su época, produciendo una obra que hasta un siglo después nadie comprenderá ni apreciará. Pero jamás representa a su época. El gran error que cometen todos los historiadores es pasar del arte de una época a la época misma.

⁸ Noël Carroll, *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*. Trad. de Laura Lecuona. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas/Secretaría de Cultura, 2017, p. 178.

Ahora bien, la forma se manifiesta en su estructura, en su composición por partes y su relación con el todo. Un ejemplo literario: los criterios que proporciona Aristóteles acerca de la composición de la tragedia, son criterios formales.

Una ventaja del formalismo es que ofrece una condición necesaria, no contingente, que caracteriza a las obras de arte como una propiedad esencial. Ahora bien, ¿qué ocurre con las obras miméticas o representativas, por ejemplo, el *Guernica* de Picasso? El formalista argumentará que, aunque tienen la propiedad de representar, esta propiedad es accidental pero no esencial. Esto mismo sostendrá el formalista respecto de la música, al referirse a las canciones, por ejemplo, la adaptación del poema de Schiller, por parte de Beethoven, para su *Novena sinfonía*: la letra de ésta transmite un mensaje. Por una parte, se podría analizar la estructura de la letra de la canción (si cumple con las características formales de un poema, como métrica, rima, etcétera); por otra, las propiedades formales de la música en sí misma (cómo se entran los elementos como armonía, melodía y ritmo, de cuáles partes se componen, cuál es la relación estructural entre todo y partes). Para el formalista, las conclusiones de este análisis permiten determinar si una canción es arte o no, independientemente del contenido proposicional que la letra de la canción pueda transmitir.

Otro caso musical en el cual se pueden analizar estos elementos, es la música de programa, música instrumental con la intención de reflejar un mensaje textual. Por ejemplo, el *Carnaval de los animales* de Saint-Saëns, o el poema sinfónico *Así habló Zaratustra* de Strauss. Desde el formalismo, ambas obras son artísticas debido a sus propiedades formales, pero no es un asunto artístico si las obras logran representar adecuadamente distintos animales, o la obra de Nietzsche.

Se puede preguntar legítimamente acerca del sentido y del valor de la experiencia musical, de acuerdo con el formalismo. Según el filósofo Peter Kivy:

La consecuencia inmediata de la posición formalista es la siguiente: si la música instrumental no posee significados ni contenidos, sólo son admisibles interpretaciones estructurales. Y la filosofía de la música debe explicar cómo la música puede poseer valor sólo gracias a sus elementos estructurales, a los sucesos sintácticos y formales que la constituyen.⁹

⁹ Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford, Universidad de Oxford, 2002. Citado en Alessandro Bertinetto, "El arte de los sonidos. Reflexiones sobre significado y expresividad de la música", en María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto, comps., *Las artes y la filosofía*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas/Secretaría de Cultura, 2017, p. 176.

El formalismo debe defenderse de una inconsistencia: choca con la intuición de que la música causa diversas emociones en sus espectadores. Pocos melómanos estarían dispuestos a aceptar que el componente emocional es accidental en la música. Una de las razones para escucharla, es la emoción que se espera recibir de dicha experiencia estética. Para tapar este hoyo, Kivy ofrece una teoría cognitivista acerca de la relación de las emociones con la música. En este sentido, el cognitivista:

Cree que cuando hablamos de emociones en música estamos hablando de la emoción como propiedad de la música, no de una supuesta capacidad de la música de causar emociones en nosotros. La expresión musical desempeña, según él, un papel "sintáctico" en la estructura musical, porque nos ayuda a seguir la estructura de una pieza musical que se articula de modo temporal.¹⁰

Es claro que, para el formalista, el carácter emocional del arte del sonido no se puede negar. Lo más sencillo para él sería afirmar que la emoción causada por la música es relativa al espectador y no al conglomerado sonoro mismo. El problema es que si el peso de la emoción recae en el espectador, resulta que dicho carácter sería accidental para la música, y una teoría que acepte esta consecuencia no es aceptable.

El formalismo y el cognitivismismo sugieren que las emociones son propiedades intrínsecas a las estructuras musicales. Dicho de otra manera, habría un isomorfismo entre estructuras o formas y emociones, y éstas serían esenciales a la forma y, por ende, a las obras sonoras mismas. Con el argumento anterior, el formalismo pretende defenderse como una teoría que proporciona un criterio duro para distinguir una propiedad esencial del arte. Sin embargo, dado que las emociones son vivencias subjetivas, resulta extraño decir que son propiedades de los objetos y no de los sujetos que las viven.

La discusión acerca de los criterios estéticos está lejos de concluir. Se expondrá a continuación una postura práctica acerca del arte, la literatura y la música, sin apelar a criterios rígidos, a diferencia del formalismo.

Rorty: la función práctica de la literatura

En los textos de este pensador, no se encuentran opiniones explícitas acerca del arte en general o de la música en particular, pero sí hay argumentos acerca de la función de la literatura. Estas ideas son consecuencia, por una parte, del

¹⁰ *Idem.*

rechazo del filósofo de Stanford a criterios rígidos y unívocos para establecer la verdad y para justificar juicios prácticos, y por otra parte, de la capacidad del discurso literario para persuadir.¹¹

De acuerdo con este filósofo pragmatista, toda creencia es contingente, incluso las pretensiones de la filosofía antigua y moderna de ofrecer un fundamento metafísico para todo conocimiento y acción. Y son contingentes porque descansan en una imagen del mundo instaurada como realidad: la metáfora de que la mente es un espejo que refleja la naturaleza de las cosas tal cual son.¹²

¹¹ Rorty desarrolla su postura acerca de la función de la literatura en Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. de Alfredo Eduardo Sinnott. Rev. de Jorge Vigil. Barcelona, Paidós, 1991, especialmente en la tercera parte, caps. 7-9.

¹² Cf. R. Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Trad. de Jesús Fernández Zulaica. Madrid, Cátedra, 1983. En las dos primeras partes de este texto, el filósofo estadounidense desarrolla la metáfora de la mente como el espejo de la naturaleza, y explica por qué ha sido una imagen seductora para la filosofía occidental. La idea es que, a través de la historia de la filosofía, cada nueva postura, se presenta como una teoría que ha superado los errores de la anterior (por ejemplo, Descartes en relación con la Edad Media). Sin embargo, aunque la nueva filosofía es en algunos aspectos innovadora, en otros no logra liberarse de los supuestos de la tradición ante la cual reacciona (por ejemplo, Descartes rechaza algunas creencias metafísicas medievales, pero conserva su noción de sustancia). Rorty sostiene que, entre los supuestos heredados que la filosofía occidental conserva hasta el siglo XX, se encuentra 1) la creencia en que la mente proporciona un acceso privilegiado a sus contenidos, 2) los contenidos de la mente reflejan de manera clara y distinta el mundo externo. De esto se desprende que 3) explicar la naturaleza de la mente conlleva la explicación de la relación de la mente con el mundo externo, lo que sería la clave para 4) la solución de problemas filosóficos como el escepticismo, que han atormentado a la filosofía pasando por Platón y Descartes. Después de elaborar una interpretación de la historia de la filosofía, Rorty concluye que (1) y (2) son contingentes, porque entidades como "mente" o "mundo externo" surgen como consecuencia de un léxico, de un lenguaje que es parte de una cultura; es decir, son contextuales, por tanto, no pueden ser planteamientos necesarios ni definitivos. De esto se desprende que (3) y (4) tampoco pueden serlo. Si bien, los argumentos del filósofo estadounidense no son concluyentes, y mucho se ha discutido al respecto, al menos ofrecen razones para dudar de los proyectos filosóficos fundacionistas, o de aquellos que ofrecen criterios rígidos. Por otra parte, Rorty está dispuesto a asumir las consecuencias de sus planteamientos, por más extrañas que puedan ser. Así, en *Objetividad, relativismo y verdad*, sostiene que a las ciencias naturales se les asigna un estatus de superioridad, por el supuesto de que ofrecen explicaciones objetivas, que corresponden a la realidad tal como es en sí misma. Rorty objeta a esto que la ciencia debe valorarse, pero no por las razones anteriores, sino porque es un discurso, contextual y eficaz, capaz de cumplir con propósitos determinados. De este modo, para Rorty, no se le debería dar a la ciencia natural un lugar superior que, a las humanidades, por ejemplo. Ya que las humanidades son eficaces para cumplir propósitos que no podrían cumplir las ciencias naturales. Éste sólo es un ejemplo del tipo de afirmaciones por las que Rorty es un autor controversial.

Por lo anterior, no existen criterios objetivos y rígidos para discernir entre acciones buenas de las malas. El problema es que, de manera intuitiva y cotidiana, los seres humanos distinguen entre ambos tipos de acciones, y pretenden actuar conforme a esa distinción. De acuerdo con esto, no se puede apelar a criterios objetivos para justificar la distinción, por lo que Rorty necesita ofrecer un criterio que encaje con su supuesto de la contingencia.

Para resolver este problema, él propone la figura del ironista liberal: es ironista porque acepta que toda creencia es contingente, y es liberal porque supone que el principio rector de cualquier acción debe ser evitar la crueldad. Aunque sea un supuesto contingente, aceptado de manera más emocional que racional, según él, tiene los mejores efectos en la práctica dentro de una sociedad democrática liberal.

Por otra parte, este pensador retoma la distinción de los filósofos liberales entre los ámbitos público y privado. Esta distinción es útil para separar los asuntos que les atañen a todos los integrantes de una comunidad, como establecer criterios de acción para actuar en relación con los demás; de los asuntos que le atañen a cada individuo de manera personal, como el tipo de actividades que le permiten sentirse mejor consigo mismo.

Ahora bien, como toda creencia es contingente, incluso el principio de evitar la crueldad, no hay una manera de fundamentarlo racionalmente, en un principio metafísico, al estilo de Kant en sus obras de filosofía práctica. Ya que el principio no es demostrable de manera apodíctica, sólo queda recurrir a la persuasión. ¿Cómo persuadir a la comunidad de no ser cruel? A través de la literatura.

Yo quisiera reemplazar tanto las experiencias religiosas como las filosóficas de un fundamento suprahistórico o de una convergencia en el final de la historia, por una narración histórica acerca del surgimiento de las instituciones y las costumbres liberales [...] esa narración aclararía las condiciones en que la idea de la verdad como correspondencia con la realidad podría ser reemplazada gradualmente por la idea de la verdad como lo que llega a creerse en el curso de disputas libres y abiertas.¹³

Este tipo de narración, no pretende justificar determinadas normas de acción con ayuda de criterios metafísicos, sino que pretende persuadir a los miembros de una comunidad para seguirlas. Es por esta razón que Rorty se refiere al género literario narrativo: a la novela de formación, al relato autobiográfico, o a la novela histórica o política. Estos géneros literarios relatan acontecimientos, verídicos o ficticios, enfatizando caracteres y acciones

¹³ R. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, p. 87.

humanos en distintas situaciones. A menudo, él menciona *La cabaña del tío Tom*, una novela que relata la situación de esclavitud en Estados Unidos en el siglo XIX. Según él, leer este tipo de obras nos sensibiliza. La idea es que, por empatía, el lector reflexione que podría estar en la misma situación que un esclavo negro en esos días, por lo que evitaría ser cruel con aquellos a quienes considere diferentes. Algo similar pasa con *Archipiélago Gulag*, de Solzhenitsin, o el *Diario* de Ana Frank. Aunque ambas tratan de las situaciones que viven los prisioneros en una prisión rusa y en un campo de concentración, respectivamente, ambos relatos nos invitan a reflexionar acerca de las consecuencias de los regímenes totalitaristas, y persuaden a sus lectores, políticos o no, de evitar acciones que pudieran llevar a cualquier persona a una situación semejante en el futuro.

Como ya se habrá notado, para el tipo de obras literarias con una función pública, Rorty defiende el criterio de que “las obras de arte deben transmitir una importante lección moral o deben ayudarnos a vivir mejor”. En este punto, se le puede objetar al neopragmatista estadounidense que comete la falacia intencional. Pero éste no es el caso, porque él no está diciendo que la comprensión del lector deba coincidir con el mensaje que el autor tuviera en su mente al escribir tal o cual obra. Sencillamente, está diciendo que algunas obras por su temática y contenido, tienen la capacidad de persuadir sobre determinadas acciones. Es decir, uno puede leer *1984* de Orwell, y es muy poco probable que su experiencia de lectura coincida con la idea exacta que motivó a su autor a escribirla. Pero la mayoría de los lectores coincidirán en que la novela es una parodia acerca de los sistemas de gobierno totalitaristas y las consecuencias que pueden tener en los individuos que forman parte de estos gobiernos. Asimismo, es una parodia que puede influir en las líneas de acción de sus lectores.

Pero la literatura no solo tiene la función de persuadir a los miembros de una comunidad para que convivan mejor entre sí. Hay otro tipo de literatura, otro tipo de autores que no marcan líneas de acción para sus lectores en relación con otras personas. Pero no por esto, dichas obras dejan de ser literatura. Porque el propósito de esta literatura es contribuir a la construcción de la autoimagen, a enriquecer la identidad de uno mismo.

Esta distinción entre obras “que nos ayudan a volvernlos autónomos [privadas] y obras que nos ayudan a volvernlos menos crueles [públicas]”,¹⁴ descansa en los argumentos de Rorty para sostener que la comunidad democrática estadounidense es la que garantiza el mayor bienestar a sus integrantes debido a sus preceptos de diversidad e inclusión. La idea es que otros espacios no permiten esta distinción, porque sus preceptos guía rigen todos los espec-

¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

tos de la vida de sus integrantes. Como ejemplo de esto, puede pensarse en poblaciones que acatan un código religioso para cualquier tipo de conducta (algunas agrupaciones musulmanas); o que exigen a sus integrantes seguir preceptos y doctrinas acordes a un proyecto nacional (el comunismo durante la Guerra Fría). En estos casos, los integrantes deben acatar estos códigos, en todos los aspectos de su vida, de lo contrario serán castigados. Para garantizar que se cumplan los códigos, el Estado puede implementar métodos de espionaje, como implantar micrófonos en los hogares de sus miembros. Este tipo de comunidades no opera bajo principios como diversidad o inclusión, sino los contrarios como homogeneidad y exclusión; ya que se reprende con crueldad cualquier conducta ajena a los preceptos del Estado. Y es en este sentido que este tipo de espacios no ofrece bienestar a sus integrantes.

En cambio, en el marco de la democracia estadounidense, se permite la convivencia de múltiples formas de vida en un mismo espacio. Es decir, sus integrantes pueden elegir religión, preferencia sexual, etcétera, siempre que se comprometan a cumplir con ciertos acuerdos políticos que les atañen a todos los integrantes de ese espacio. Dentro de la democracia, las personas se guían por el principio negativo utilitarista liberal de Mill, según el cual, los límites de la libertad de un individuo están marcados por las libertades de acción de los demás. Con ayuda de este principio, se separa el campo de la vida pública de la privada. A éste, pertenecen todas las acciones que no obstaculizan las de otros. En cambio, a la vida pública pertenecen las acciones de distintas instancias que pueden entrar en conflicto. Para no exceder estos límites, Rorty propone el principio del ironista liberal que permite un margen amplio de acción, siempre y cuando se evite la crueldad. En relación con esto, es que los géneros literarios ya mencionados, resultan útiles para los propósitos de la comunidad democrática.

Autores como Nietzsche o Schopenhauer no se preocupan demasiado por abordar la vida del ser humano dentro del ámbito democrático, sino que critican este tipo de comunidades por otorgar igualdad de derechos a todo individuo, cuando, al parecer de ellos, no todo ser humano merece los mismos privilegios. Pese a sus posturas antidemocráticas, estos autores son importantes porque permiten conformar una identidad individual, nos permiten “volvernos autónomos”, reflexionar sobre las idiosincrasias que distinguen a un ser humano de sus congéneres.¹⁵ De acuerdo con el filósofo de Stanford, no sería

¹⁵ En relación con esto: “Un metafísico como Sartre puede describir la búsqueda de perfección del ironista como una ‘pasión inútil’, pero un ironista como Proust o como Nietzsche pensará que con esa frase se incurre en una decisiva petición de principio. El tema de la inutilidad podría surgir si uno intentase superar el tiempo, el azar y la redescipción de sí mismo mediante el descubrimiento de algo más poderoso que cualquiera de esas cosas. Para Proust y para Nietzsche, sin embargo, no hay nada más

aceptable efectuar propuestas políticas como la de Nietzsche en el terreno de lo público, pero sí es aceptable acercarse a sus planteamientos acerca de la estética y el arte para conocernos a nosotros mismos.¹⁶

Un aspecto de las categorías literarias estipuladas por Rorty (obras para ser autónomos y obras para no ser crueles), es que no son autoexcluyentes, porque existen obras que pueden satisfacer necesidades de autonomía, así como las de evitar la crueldad. Ejemplos de esto lo ofrecen las obras de Nabokov y Orwell. Por ejemplo, presenta *1984* como la parodia de un Estado totalitarista. La situación, los personajes y las acciones son análogos a los modelos de Estados totalitarios que aparecieron en el siglo XX, el fascismo y el comunismo. Es una obra para reflexionar acerca de la crueldad; pero también, para mostrar hasta qué grado la propia individualidad, la propia identidad, pueden ser afectadas por las acciones de un gobierno que mantiene constante vigilancia sobre todos sus ciudadanos. A pesar de sus acciones crueles, el filósofo estadounidense piensa que O'Brien no es un ironista, pero tiene todos los rasgos que le permitirían serlo: una persona reflexiva, consciente del hecho de la contingencia y capaz de construir su propio yo, pero que decide no hacerlo, por la presión que ejerce el sistema político sobre su autonomía.

Para el autor de *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, las obras de Nabokov funcionan para volver autónomos a los seres humanos. Sin embargo, él cree que *Lolita* y *Pálido fuego*, también invitan a sus lectores a volverse menos crueles. De acuerdo con Rorty, los protagonistas de estas obras reflejan un temor que Nabokov tenía, el de convertirse en un esteta con una habilidad sorprendente para crear obras maestras, pero totalmente insensible ante el sufrimiento de los demás. Por lo tanto, estas obras inducen a sus lectores a evitar las acciones crueles.

Aunque el autor de *Contingencia, ironía y solidaridad* sólo se refiere a la literatura, su propuesta puede hacerse extensiva al resto de las artes. A continuación se desarrolla esto en relación con la música.

Especulaciones sobre la función de la música en Rorty

Es claro que hay música vocal que puede persuadir para elegir ciertos cursos de acción y evitar otros. Por ejemplo, en la ópera *Rigoletto* de Verdi, el protagonista, homónimo de la obra, es el bufón de la corte del rey, que se burla de

poderoso o más importante que la redescipción de sí mismo. No intentan superar el tiempo o el azar, sino utilizarlos" (*Ibid.*, p. 118). Es decir, no hay pretensión alguna de trascendencia en Nietzsche, porque autores como él aceptan que el tiempo, el azar y la redescipción con el lenguaje, son todo lo que hay.

¹⁶ Aunque no queda claro que propuestas estéticas como la de Nietzsche puedan

todos los cortesanos para complacer a su amo, a quien alienta para que cometa toda clase de fechorías. Al final del primer acto, en una fiesta de carácter orgiástico, aparece Monterone, el anciano padre de una cortesana, a quien el rey liberó de prisión a cambio de acostarse con ella. El anciano exige venganza y maldice a Rigoletto por sus acciones. En secreto, Rigoletto esconde una hija, para evitar correr el mismo destino del anciano, lo que, de acuerdo con la ópera, no logra, porque su hija corre la misma suerte que la cortesana. De este modo, la trama invita al espectador a reflexionar acerca de sus acciones en relación con los demás. Evidentemente, esta reflexión es producto del libreto, más que de la música. De hecho, la ópera de Verdi está basada en la tragedia *El rey se divierte* de Víctor Hugo. Se podría concluir que esta obra puede surtir el mismo efecto que la ópera. Pero esto no es así: quien haya apreciado tanto la ópera de Verdi como la obra de Víctor Hugo, puede certificar la intensidad emocional de la primera en comparación con la segunda.

¿Qué ocurre entonces con la música instrumental? Es decir, ¿qué función tendría la música por sí misma, sin la compañía de un guion o de cualquier texto? Inducidos por Rorty, lo más intuitivo sería afirmar que la música instrumental, apreciada con independencia de cualquier elemento ajeno a ella, no tiene ninguna relevancia para la vida pública de una comunidad, pero sí para la vida privada de cada individuo. Esto ocurre porque la música instrumental, sin acompañamiento de un mensaje textual explícito, no genera una deliberación sobre asuntos prácticos con consecuencias morales específicos; pero sí puede generar emociones. Puede pensarse que la asistencia colectiva a salas sinfónicas de conciertos es un ejemplo de relevancia de la música instrumental en la vida pública. Sin embargo, en sentido estricto, esto es una concurrencia pública a un evento que tiene un propósito de deleite privado.¹⁷ La música instrumental produce emociones diversas en cada persona. En este sentido, desempeña la misma función que la literatura para deleite individual, que los textos de Nietzsche, Proust o Derrida, cuyas aportaciones no son relevantes para la democracia, pero sí lo son para la constitución y enriquecimiento de la identidad personal.

utilizarse en un plano público, sin consecuencias para uno privado. Esta distinción público y privado no es sencilla. *Vid. infra*, nota 17.

¹⁷ La distinción que hace Rorty entre los ámbitos público y privado es problemática. Se podría continuar con la discusión acerca del carácter meramente privado de la música instrumental y argumentar que el deleite privado de la música instrumental tiene una consecuencia pública, a saber, personas con una disposición reflexiva para tomar decisiones públicas. Sin embargo, lo único que se está sosteniendo aquí es que la apreciación de la música instrumental por sí misma, sin el acompañamiento de elementos ajenos a ella, sólo conlleva, directamente, un deleite privado; mientras que la apreciación de la música, acompañada de otros elementos complementarios puede persuadir, directamente, para tomar ciertos cursos de acción y evitar otros.

Pero, ¿es verdad que la función de esta música se limita al ámbito privado? La apreciación de la ópera *Rigoletto* y la de la obra de teatro original de Víctor Hugo, ¿son experiencias idénticas? Una primera respuesta es que son distintas, y el espectador podrá preferir una u otra, de acuerdo a su gusto. Pero, independientemente de esto, debe reconocerse que la música refuerza el mensaje que se transmite en las distintas escenas de la ópera. La escena de la maldición de Monterone no tendría el mismo efecto terrorífico sin la música de Verdi, lo mismo que la escena de la muerte de Gilda. Este mismo papel de refuerzo tiene la música en las películas. Las escenas nostálgicas y alegres de *Amelié* no tendrían el mismo efecto sin la música de Yann Tiersen; ni las escenas finales de *Requiem for a Dream*, sin la música que interpreta Kronos Quartet. Lo cierto es que esta función de refuerzo sólo la tiene la música en relación con un texto literario; cuando se escucha sin texto, puede evocar ciertas escenas o mensajes, pero esta evocación solo es posible cuando se ha tenido la experiencia previa de escuchar la música acompañada del texto, cuando se ha percibido el material audiovisual. Pero si se pregunta por la función de la música instrumental, sin acompañamiento de recurso textual o visual alguno, se debe admitir, siguiendo los preceptos de Rorty, que su función es únicamente de deleite privado, pero no por esto deja de ser música.

Cabe preguntar, ¿estas funciones de la música en relación con la obra dramática o la representación visual son propias de la cultura occidental?, ¿adquiere la música estas mismas funciones en otras culturas? El intelectual capacitado para responder esto es el musicólogo o el etnomusicólogo, encargado de definir el significado de la música en relación con su contexto. ¿Será esta labor exclusiva del etnomusicólogo? ¿No le compete al filósofo de la música abordar estas cuestiones? No le compete al menos al filósofo formalista de la música, postura discutida aquí. Desde una postura formalista, al filósofo de la música sólo le compete encontrar las condiciones metafísicas, *a priori*, que hacen al arte ser arte.¹⁸ Sin embargo, ¿tiene sentido buscar condiciones necesarias, no humanas, para dar cuenta de una creación humana?

Rorty abandonó la filosofía tradicional analítica y sus parientes, porque estas corrientes buscan que la verdad se corresponda con una realidad no humana. Aunque dicha realidad existiera, el ser humano no tiene la capacidad de verificar si sus creencias se corresponden, en efecto, con aquella, porque no puede ir más allá de sus propias luces, de sus condicionamientos, de su carga teórica. En consecuencia, aunque existieran criterios unívocos para

¹⁸ Por supuesto, la pregunta acerca de la función de la música en contextos específicos le atañe al musicólogo, al etnomusicólogo, y al filósofo de la música que no adopte una postura formalista. De hecho, una filosofía de la música desde Rorty criticaría al formalismo, por dejar de lado aspectos contextuales.

distinguir el arte del no arte, no tendría mucho sentido buscarlos, porque no parece posible que los seres humanos puedan acceder a ellos.

En resumen, la música puede clasificarse de este modo: la exclusivamente instrumental, que no acompaña discurso extramusical alguno, y la que acompaña algún texto o guion dramático o cinematográfico (música textual). La primera funciona para satisfacer las necesidades privadas de los individuos, mientras que la textual también puede satisfacer las mismas necesidades, o bien las necesidades públicas, es decir, les permite a los individuos reflexionar y tomar decisiones acerca de su relación con otras personas. En la música textual, la función musical depende de la función del texto literario que acompaña, pero es claro que en este caso el papel de la música es reforzar el carácter emotivo del mensaje textual.

Conclusión

El arte para Rorty es una herramienta que conlleva un estado de bienestar, tanto en el ámbito público como en el privado. En este sentido, él plantea una estética pragmatista. En las líneas anteriores, se propuso qué concepción podría tener Rorty acerca de la música, aunque él nunca habló de esto explícitamente. En este tenor, se concluye que la música puede ser una herramienta para ser autónomos o menos crueles, pero esto depende mucho de que la música sea instrumental o textual (que acompañe un texto literario).

Carece de sentido aislar al arte del contexto en el que surge. El arte no se refiere a objetos con propiedades esenciales, que las hacen dignos de exhibirse en un museo. Es una práctica social con una gama de significados tan amplia como la cultura dentro de la cual surge.

Si Rorty descalifica de infructífera la tarea filosófica de buscar criterios morales formales, es de esperarse que descalifique la misma tarea en el ámbito de la estética. Sobre esto, cabe recordar:

La imagen neo-kantiana de la filosofía como una profesión va unida a la imagen de la “mente” o el “lenguaje” en cuanto espejos de la naturaleza. Por eso puede dar la impresión de que [...] el [...] rechazo de las imágenes del espejo llevan consigo la afirmación de que no puede o no debe existir tal profesión. Pero esta conclusión no es lógica. Las profesiones pueden sobrevivir a los paradigmas que las hicieron nacer. [...] Pero, ocurra lo que ocurra, no hay peligro de que la filosofía “llegue a su fin”.¹⁹

¹⁹ R. Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, pp. 354-355.

Es decir, Rorty está dispuesto a aceptar la desaparición de la filosofía como proyecto trascendental que brinda criterios para verificar si el reflejo de la naturaleza que aparece en las mentes humanas es exacto o no lo es. Pero esto no significa la extinción de la filosofía, sino de cierta clase de filosofía.

Una consecuencia indeseable de esta propuesta es que el espectro de lo que se considera arte pueda ampliarse demasiado, y que a esta categoría puedan pertenecer elementos indignos. Sólo queda preguntar, ¿indignos en relación con cuál fin o propósito? Tal vez esta consecuencia indeseable es en realidad una oportunidad de reevaluar ciertas prácticas que, bajo la lente de un criterio rígido, no se considerarían arte.