

Rorty y Stone

Pensamiento pragmático, imágenes irónicas

“Un pragmatista debe insistir en que no existe nada semejante a la forma que una cosa es en sí, en virtud de descripción alguna, aparte del uso que quieran darle los seres humanos”.

Richard Rorty.

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Se ha identificado a la modernidad (iniciada con la revolución científica del Siglo XVII) como un triunfo de la visión, como el mecanismo para descubrir los misterios del universo. Gran parte de los esfuerzos filosóficos de Descartes, Locke, Kant, el positivismo lógico, han basado sus modos de explicar lo que se nos opone (en calidad de cuerpos pensantes) como un tipo de registro que debe ser develado visualmente. En otras palabras, la filosofía (convertida en epistemología) ha privilegiado el mirar como el método para que lo real desnude sus misterios. En este procedimiento se establece una suerte de dualismo entre el acto de mirar y la resistencia de lo que es mirado. La mirada (que es propia de un sujeto) es un ejercicio que debe enfrentarse a velos

que encubren la verdadera naturaleza de las cosas (objetos pasivos que se cierran sobre sí mismos). Como consecuencia de este acento filosófico se ha hiperbolizado el papel del ojo en toda forma de conocimiento a desmedro de otros sentidos. Este *ocularcentrismo* ha sido objeto de crítica por diversos autores desde diferentes ángulos. Entre ellos se encuentra Richard Rorty quien, podríamos decir, ha montado su propia perspectiva filosófica denunciando la metáfora de la mirada que alienta la modernidad. “Este error de base (la metáfora de la visión) da pie a la idea de que allí donde no hay objetos que sirvan de imagen de una correspondencia no podemos aspirar a la racionalidad sino a la inclinación, la pasión y la voluntad” (Rorty, 1996, p. 246).

Rorty no solo cuestiona esta forma de *ocularcentrismo* de la modernidad, sino que desmonta el tono metafísico que ha acompañado a la filosofía Occidental (de Platón al primer Wittgenstein). Su punto de partida es la crítica a una realidad de base que espera ser objeto de una mirada. Digamos que su problema no es

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del núcleo de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

directamente el privilegio de la mirada, pues este es un mecanismo útil, como cualquier otro, que debe medirse por los intereses de quien lo utiliza. Es decir, no se trata de dar paso a otra forma de revelar lo real (cualquiera que sea su método). El problema es que el privilegio de lo visual acentúa el engaño de que existe una naturaleza que puede ser vista. Rorty arremete contra la creencia (asumida como un axioma por ciertas filosofías) de que lo real tiene una forma eterna, es decir, no solo tiene un *modo de ser*, sino que dicho modo no varía con el paso del tiempo. Toda filosofía, devenida en epistemología en la modernidad, debe encontrar dicha naturaleza escondida. Y la mirada se privilegia por cierta histeria colectiva que supone que el ojo no puede ser fácilmente engañado.

El desmontaje que realiza Rorty no busca mostrar la falibilidad de la mirada, la posibilidad que la visibilidad sea objeto de una farsa, pues no cree que existe un método mejor que otro para enfrentarse al Afuera. No puede recorrer una ruta para mostrar las fallas de un discurso que defienda el ojo, pues esto supondría que existe (o puede existir) otro mecanismo más adecuado. Su postura ataca al objeto. El problema no es el acto de mirar, sino la ilusión de que hay algo que debe ser mirado. No existe, nos asegura, ningún tipo de realidad de base (cifrada o no) que espere ser re-velada. Si no hay un mundo sustancial, lo que se nos opone opera a partir del tipo de relaciones que nosotros (los observadores desde la teoría de la mirada) establecemos mediante nuestras acciones. Podríamos decir que la mirada condiciona lo mirado. Pero también, tendríamos que decir que lo que intentamos mirar dirige nuestro punto de vista. Con ello nuestro autor se cuida de un subjetivismo radical que suponga que el Afuera es el resultado de nuestra mirada.

Rorty es el continuador de la tradición pragmatista iniciada en el siglo XIX en Norteamérica por Peirce. Llamado neo-pragmatista (junto con otros filósofos como Putnam o Davidson) defiende una visión de lo real a partir del criterio de utilidad. Y si bien esta defensa es motivo de crudas controversias, su principal virtud radica en eliminar el criterio de verdad como piedra de toque de las filosofías modernas, de cualquier tipo de enfoque teórico. Un pragmatista no se pregunta si su punto de vista es verdadero, sino que le interesa saber qué tipo de utilidad puede tener mirar el Afuera desde cierta perspectiva. Y utilizamos las expresiones ‘punto de vista’ y ‘perspectiva’ (para ilustrar el pragmatismo de Rorty) por su connotación visual. Queremos dar a entender que el problema no es saber si la mirada corresponde con lo real, lo cual supondría que entre ambas instancias debe existir una relación de equivalencia (que ha sido configurada como verdad por correspondencia), sino qué tipo de ventajas tiene (para un contexto histórico-social concreto) mirar lo que se nos opone de una determinada manera. Expandiendo este criterio de utilidad, el pragmatista se pregunta por el valor de hablar de las cosas de cierto modo, de inventar mundos de ficción, de conversar sobre realidades inmateriales como los sentimientos o los deseos. Dicho de otro modo, el pragmatista es un antiesencialista. Y esto supone que el mundo es el resultado de una negociación permanente entre sus fuerzas y los intereses de la especie.

Edificar. Desmontaje del ojo filosófico

Para desmontar el privilegio del registro visual (que conlleva a la visión sustancialista de lo real) Rorty delata el uso de un conjunto de metáforas que (más allá de

un uso ornamental) sostienen la visión metafísica desplegada en Occidente. De ellas tiene un singular valor la de la *filosofía como espejo de la naturaleza* (título de una de las obras iniciales de nuestro autor). Dicha metáfora supone que el trabajo filosófico es un ejercicio de duplicación de una realidad dada a priori. Por ello lo real debe ser reflejado como si el texto filosófico fuese un espejo puesto frente al mundo. La visualidad es la base de este proceder porque el espejo devuelve una imagen que, por semejanza icónica, garantiza un doble aparentemente perfecto. No es gratuito que la raíz de espejo, *speculum* esté formada por *specio* (que significa mirar) y *culum* (que significa aparato); dispositivo para mirar lo real como una suerte de filtro perfecto.

Pero, si se demuele la realidad de base, si la naturaleza no es un a priori, el espejo deja de operar. Como aparato pierde su utilidad si no tiene un objeto que le preceda. Y en esta clave es que Rorty desafía toda la tradición metafísica que comienza con el pensamiento de Parménides y desemboca en la epistemología moderna. Más que fracturar o destruir el espejo, se trata de anularlo al impedir que tenga algo que reflejar. Y en ello se desafía la ideología del conocimiento como representación de la realidad. Bajo esa consigna se ha supuesto que cualquier forma de conocer debe entregar un doble de la realidad que la reconfigura en nuevo lenguaje. Y la garantía de su éxito (verdad por correspondencia) es poder acudir al objeto que precede para que sirva de tribunal del buen trabajo representativo. Rorty violenta esta dinámica de naturaleza visual, para dar vía a otros modos de relación con el Afuera, pero principalmente para mostrar la falta de naturaleza de la *Naturaleza*. “Debemos eliminar

completamente de la conversación las metáforas visuales y en especial la del espejo. Para hacerlo debemos entender el habla no solo como una exteriorización de las representaciones internas, sino como una no representación en absoluto. Debemos renunciar a la idea de correspondencia de las oraciones y de pensamientos, y ver las oraciones como si estuvieran conectadas con otras oraciones más que con el mundo” (Rorty, 1995, p. 335).

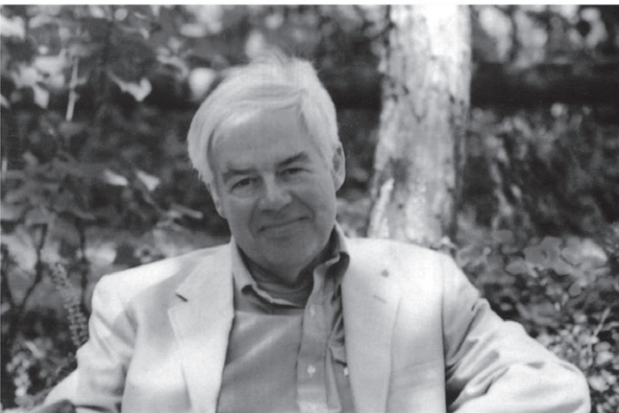
Rorty, al desmontar la filosofía como un proceso representativo, nos invita a buscar otros modos de negociar con el Afuera que no se circunscriban en la obsesión epistemológica por el conocimiento. Y en especial desea dejar atrás (como residuo de un lenguaje ya caduco) el conocimiento como un proceso de articulación complejo que construye un sustituto perfecto del mundo en las redes de un lenguaje científico. “No hay ninguna actividad llamada conocimiento que tenga una naturaleza a descubrir y para la cual los científicos naturales estén espacialmente dotados. Existe, sencillamente, el proceso de justificar las creencias ante una audiencia” (Rorty, 1997, p. 32). Todo el trabajo de la filosofía Occidental, en clave metafísica, se ha esmerado por esta duplicación del mundo (falsamente) dado. Y no es gratuito que Kant suponga una arquitectónica de la razón para esta tarea. Dicha metáfora revela la idea de construir como si se necesitara solo encontrar (por observación) las piezas de un rompecabezas para armarlo nuevamente (gracias al trabajo de la razón). “El término razón, según se usa en la tradición platónica o en la kantiana, está conectado con la verdad como correspondencia, con el conocimiento como hallazgo de la esencia y con la moralidad como obediencia a principios, con todas las nociones que el

pragmatista intenta deconstruir” (Rorty, 1996, p. 254). Todos los pensadores que operan en esta línea son llamados por Rorty filósofos sistemáticos. Y por eso el resultado de sus esfuerzos es constructivo en tanto la construcción se entiende bajo la lógica del rompecabezas. Y todo puzzle tiene una forma completa que ha sido fragmentada. Por ello el filósofo es un buen artesano que repara la fractura del objeto. Como contraste a este tipo de proceder, la propuesta de Rorty se centra en el concepto de edificación que tiene un tono formativo. Se edifica, no sobre lo que se nos opone, sino sobre el propio sujeto que busca rutas para su supervivencia. Quien edifica incita a otros (al igual que a sí mismo) a buscar nuevas formas de relacionar los elementos del falso rompecabezas (quiere que el resultado sea una forma nueva, o demostrar que no hay una imagen perdida que debe repararse). En lugar de buscar la imagen total que ha sido previamente fragmentada, le interesa buscar otros modos de usar el rompecabezas. Su tono es creativo y al mismo tiempo irónico. Busca nuevas formas como el poeta, y violenta las reglas previamente codificados por el filósofo constructor.

“Los grandes filósofos sistemáticos son constructores y dan argumentos. Los grandes filósofos edificantes son reactivos y presenta sátiras, parodias, aforismos. Saben que su obra perderá vigencia cuando se pasa el periodo contra el que estaban reaccionando. Son intencionadamente periféricos. Los grandes filósofos sistemáticos, como los grandes científicos, construyen para la eternidad. Los grandes filósofos edificantes destruyen en beneficio de su propia generación” (Rorty, 1995, p. 334). Esta singular dialéctica nos revela varias cosas interesantes. Lo primero es que no existiría una filosofía edificante,

sin una sistemática. De algún modo Rorty nos sugiere que es necesaria la obsesión metafísica (que se actualiza, aparentemente, todo el tiempo) para que sea ironizada. Matizando, podríamos pensar que la edificación opera siempre por la sospecha frente a cualquier tipo de forma de pensamiento que se arroge la potestad de revelar la verdad sobre lo que se nos opone. Y, por lo menos hasta al momento, seguimos encontrando copiosas muestras de este modo de pensar (tanto en la ciencia como en otras formas culturales como el mito o la religión). Segundo, tendríamos que decir que la edificación desafía lo arquitectónico en la medida en que busca relaciones entre partes aparentemente de clases diferentes. Se obsesiona por armar nuevas formas juntando piezas de diferentes rompecabezas. Y el resultado es precisamente un nuevo tipo de imagen que no le precede objeto alguno. En gran medida edifica porque crea nuevas relaciones entre medios disímiles.

Los primeros esfuerzos de Rorty arremeten contra el papel que la epistemología había alcanzado en el mundo moderno. Esta disciplina, que soporta el proceder metafísico de la ciencia, en sus vertientes sistemáticas no solo afianza las metáforas visuales, sino que acentúa la idea de un mundo oculto por capas que deben ser eliminadas. Para ello se deben encontrar las esencias veladas y confirmar que sus modos de describirlas son genuinos. De allí la importancia de una teoría de la verdad como correspondencia entre todo enunciado científico y una realidad de base que le sirva de contraste. Rorty no ataca los métodos de verificación (que tienen diversas formulaciones), sino el presupuesto atemporal de base. En otras palabras, reconoce que el devenir nos impide dar garantías de un mundo eterno. Nuestros modos de tratar



Contingency, irony, and solidarity

con el Afuera están asociados al tiempo y por ello, para evitar la eternidad esencialista de la filosofía sistemática, abraza el futuro como condición de un trabajo edificante.

Su postulación del futuro no es un trabajo anticipativo (de tipo oracular), ni tampoco la posibilidad de predecir las condiciones del mundo físico en términos axiomáticos. El futuro opera como la condición para la esperanza. Y, vale decirlo expresamente, Rorty violenta el lenguaje propio de la epistemología con este enfoque. No habla de esencias eternas, habla de futuro, no le interesa el conocimiento, le interesa la esperanza. “Es sobre la base de la esperanza que podemos producir un futuro mejor, sustituyendo así el intento platónico de escapar del tiempo” (1997, p. 40).

Esta nueva temporalidad aparece como un horizonte (propio del lenguaje hermenéutico) que permite tratar con el mundo pensando en un mañana. Nuestro modo de negociar con lo que se nos opone es de tipo socio-histórico. Es decir, depende de unas condiciones culturales concretas que cargan sobre sí una biografía colectiva. Y entonces la pregunta ya no es si nuestro modo de explicar ciertos fragmentos del mundo es verdadero (corresponde con esencias eternas), sino que indagamos sobre cómo ciertos modos de usar lo que tenemos a nuestra disposición nos es útil en el plano de un futuro posible. Si no vemos, para ciertos usos del mundo, un futuro alguno, dejamos de reconocer la utilidad de nuestras exploraciones. Por otra parte la esperanza radica en que podemos encontrar mejores formas de relacionarnos (unos con otros y con lo que se nos opone) haciendo uso creativo de lo que tenemos a la mano. Todo conocimiento en sentido objetivo, cede a la pluralidad de creencias. En la clave de la esperanza se buscan nuevas creencias individuales y colectivas para negociar con el Afuera. Y ante el reclamo de que lo que no puede ser refutado (como ciertas posturas religiosas absolutistas) se convierte en eterno, Rorty señala que el problema se resuelve de otra manera. Dicho de otro modo, quien utiliza argumentos incontestables empíricamente bien puede ser fundador de nuevas metafísicas, pero eso no lo exime del criterio de utilidad. Cualquier creencia puede ser abandonada cuando no ofrece esperanza alguna, cuando no traza futuro para una comunidad socio-históricamente situada. En ello resuenan los ecos de Dewey (que influye notablemente en Rorty), quien sugiere el abandono de las certezas para fomentar respuestas imaginativas

a cualquier tipo de problemas. “Decir que uno debe reemplazar el conocimiento por la esperanza es decir, más o menos, la misma cosa: que uno debe dejar de preocuparse por si se ha sido lo suficientemente imaginativo como para pensar alternativas a las propias creencias actuales” (Rorty, 1997, p. 27).

Y es de un interés especial la aceptación de las creencias en el pensamiento de Rorty. Quizás responda a su propio modo de ironizar las filosofías sistemáticas. Y es que no es difícil reconocer que justificar las creencias es un modo de burlar los intereses de la epistemología. Toda la filosofía moderna (por no decir la filosofía Occidental) ha luchado contra la creencia por su debilidad. Una creencia puede ser violentada por la fuerza, puede ser burlada por un buen orador, pero principalmente, puede ser refutada por el conocimiento objetivo. Este último sería su opuesto porque la objetividad impide cualquier suerte de gusto o decisión sobre el saber que solo responde al tribunal de la naturaleza. Rorty, como hemos dicho, destruye el conocimiento en este sentido al negar una naturaleza de base. Y no justifica las creencias, por el simple hecho de que la justificación es un residuo del pensamiento metafísico. Las creencias se miden por su utilidad para orientar la especie hacia el futuro. No pueden ser objetivas porque no tienen con qué contrastarse. Por ello no es difícil reconocer que la respuesta a cómo se mide su utilidad se remonte al principio comunitario que el pragmatismo de Peirce introduce. Rorty sostiene que la utilidad (si bien puede medirla cualquier individuo) opera al interior de un grupo históricamente situado (se discute con otros). Es dicho grupo el que evalúa sus creencias para saber qué tanto le aportan en términos de futuro (y para ello puede valerse de cualquier saber, de cualquier

práctica, de todo tipo de herramienta disponible). Por eso la ciencia como el arte están al servicio de la utilidad de nuestros sistemas de creencias. No existe más objetividad que el consenso de una comunidad para mantener una creencia activa en tanto la utilidad ofrezca esperanza a sus miembros.

Lenguaje. Léxicos sin mundo

Rorty ofrece una visión del hombre carente de esencia que recuerda varias de las posturas de Sartre. Como hemos dicho eso no quiere decir que la humanidad pueda determinarse a su antojo pues debe negociar con múltiples fuerzas que hacen presión sobre sí: “...aun cuando no exista un modo en que el Mundo Es, aun cuando no exista la naturaleza intrínseca, existen presiones causales” (Rorty, 1997, p. 26). Lo relevante es que en esta perspectiva no se trata de pensar lo humano como una tabula rasa sino como un cuerpo situado histórica y socialmente. Y no hay una contradicción en ello. Porque los hombres dependen de su tiempo y de cómo múltiples sistemas de creencias los condicionan (por ejemplo la creencia en un mundo sustancial). Ello pone en evidencia el hecho de que somos efectos de diversas fuerzas que se cruzan sobre nosotros. Pero, al mismo tiempo, Rorty cree firmemente que podemos renunciar a todas las creencias adquiridas para empezar a negociar otras. De allí que quiera abandonar (aunque no por problemas de diseño, sino de uso) el privilegio de la visión en la modernidad. No tenemos la virtud del ojo de Dios (que reseña Putnam) para que sea la mirada la que domine la naturaleza reconociendo todas sus esencias y garantizando que nuestros modos de descripción sean correctos. Por ello Rorty opta por poner el acento en la conversación (que implica tanto la ca-

pacidad de oír como de hablar) para dar forma a nuestros sistemas de creencias.

El asunto de fondo es de lenguaje. El *ocularcentrismo* ha privilegiado un lenguaje de tipo icónico. No es gratuito por ejemplo, que el primer Wittgenstein plantee una teoría de las imágenes para explicar el modo como el pensamiento duplica el sistema de hechos del mundo. Como sabemos la filosofía, tradicionalmente, se ha hecho en lenguaje verbal/escrito. Ha privilegiado un sistema de representación de naturaleza digital (constituido por unidades mínimas carentes de significado propio) que dependen de convenciones sociales (como una lengua o un sistema formal simbólico). Sin embargo, Rorty es consciente que, independiente de que este sea el sistema expresivo de la filosofía, su modo de operar es propio de la visualidad. Diríamos, quizás en clave metafísica, que el lenguaje verbal es una máscara que encubre el rostro de la imagen como doble. Una proposición que describe un hecho del mundo (o un conjunto de hechos) es verdadera si puede ser contrastada, si su forma imita al supuesto objeto que describe. En ello es la imagen la que guía el modo de operar el lenguaje verbal/escrito.

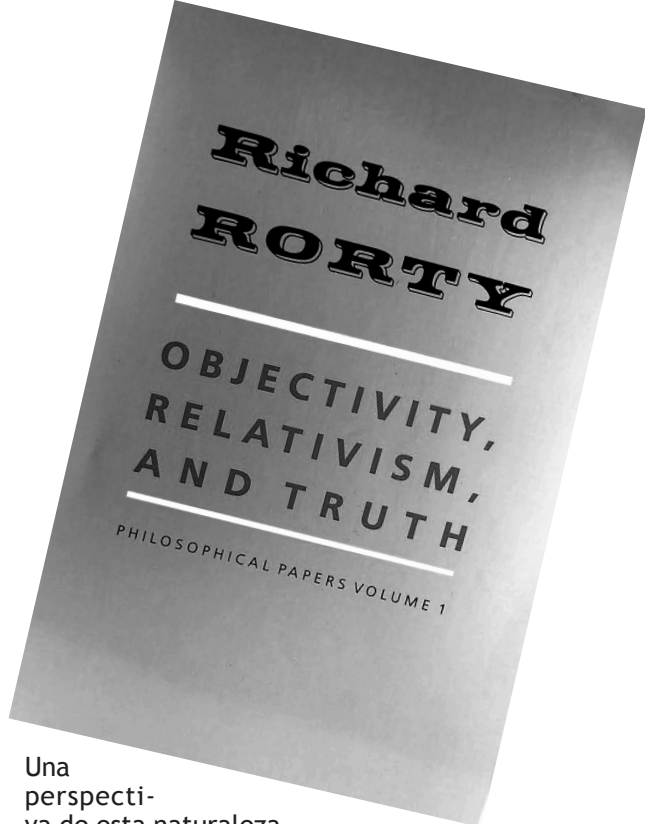
Rorty ha seguido algunas de la insinuaciones que la hermenéutica (en especial la de Gadamer) han hecho para ofrecer una ruta que violente la ideología de la representación. La conversación supone la posibilidad de negociación (así sea en un sentido implícito). En este caso el lenguaje no queda atado a la ilusión de la representación de un referente y revela otras posibilidades como la persuasión del otro, la puesta en cuestión del sistema de creencias propios, la capacidad de crear nuevos mundos, etcétera. No es gratuito el hecho de que

Rorty ataque la clásica distinción entre sentido y referencia propuesta por Frege. Como es posible imaginar, en nuestro autor no puede sostenerse la existencia de un referente (por lo menos en un sentido metafísico) al cual corresponda un sentido vía representación. Por eso el lenguaje no representa ni sistema de cosas (referentes externos) ni estados mentales (referentes internos). En otra vía, el lenguaje da forma a nuevas creencias que pueden ser objetivadas siempre que una comunidad (en un lapso de tiempo) las apropie.

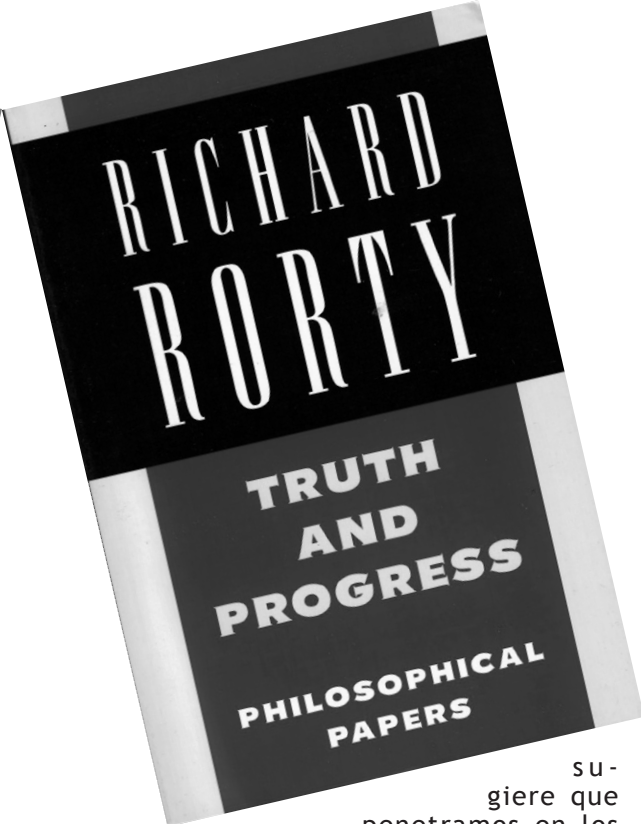
Nuestra lectura de Rorty no solo debe reconocer la importancia del lenguaje, sino que debe destacar que es en este territorio donde puede distinguirse el desmontaje de la metafísica. Una de sus primeras obras titulada *El giro lingüístico* pone en evidencia una primera crítica al lenguaje como representación al revelar otros modos de hacer funcionar el lenguaje (por ejemplo los actos de habla, o las potencias poéticas de la lengua), y su incapacidad de ser determinado por el Afuera. Pero, infortunadamente no logra desprenderse del procedimiento metafísico porque, a fin de cuentas, termina por reemplazar el pensamiento por el lenguaje como un canon. Es decir, el lenguaje se convierte en un tribunal atemporal que regla la experiencia, y permite que lo real sea descubierto. “El giro lingüístico fue más bien un desesperado intento por mantener la filosofía como disciplina de sillón. El propósito fue delimitar un espacio para el conocimiento a priori en el que no pudieran entrar ni la sociología, ni la historia, ni el arte, ni la ciencia natural” (Rorty, 1993, p. 79). Los trabajos posteriores de Rorty mantienen, del giro lingüístico, el interés de estudiar pragmáticamente el lenguaje. Y ello dicho con simpleza supone decir que el valor

o sentido de cualquier lenguaje lo da su uso. Ya no se trata de un medio (entre el mundo y el pensamiento), ni tampoco de un a priori (que condiciona las formas de conocer). Su papel es el de un instrumento que puede ser usado, pero sin poder distinguir diferencia alguna entre él y el mundo donde opera. Un interesante ejemplo de ello podemos hallarlo en una respuesta a la visión de Umberto Eco al problema de la interpretación.

No es difícil reconocer que Umberto Eco trabaja como un monje escolástico. Y esto supone que si bien privilegia el espacio del lenguaje sobre el mundo de la experiencia empírica, al interior de los sistemas de signos reina un principio de clasificación propio de cualquier taxonomía metafísica. Dicho de otro modo, el lenguaje, para un escolástico, divide lo que hace en un complejo sistema de categorías. En ese marco Eco ha ampliado las taxonomías, sin quedar constreñido a una visión estática como la de Aristóteles, reconociendo el papel que juega el lector de cara a los textos. Su visión de la Enciclopedia nos permite reconocer cómo las categorías no pueden clasificar las formas del lenguaje en un sentido geométrico y deben ser pensadas con figuras más complejas quizás cercanas a los formas fractales. A pesar de ello, Eco sostiene que existe una distancia que puede ser trazada entre la interpretación posible de un texto y el abuso de dicho texto. Es decir, si bien se aleja de que exista una interpretación privilegiada de los textos, sí señala que algunos modos de acercarse a ellos desbordan la textualidad. En sus propias palabras ciertos modos de acercarse a los textos (cualquiera que sea su naturaleza material-expresiva) operan por sobreinterpretación, o, podríamos afirmar, dicen cosas que el texto no ofrece.



Una perspectiva de esta naturaleza mantiene vivo cierto tipo de esencialismo. No es gratuito que Rorty cuestione el estructuralismo por suponer que cualquier fenómeno tiene tras de sí estructuras que lo condicionan. Por una parte, su pensamiento no concibe estructuras (para ningún fenómeno) que estén por fuera de un contexto sociológico e histórico y, por otra, rechaza la visión de la estructura como un núcleo profundo, una esencia de lo real, que aparece cifrada. Un procedimiento que debe descifrar (interpretar) códigos hasta llegar a la estructura desnuda replica un proceder metafísico. Se pasa de la apariencia engañosa del código, a la esencia secreta de la estructura. Este modo de proceder está inspirado (y no solo en el estructuralismo sino en las filosofías sistemáticas) en una metáfora vertical. En otras palabras, se penetra (de arriba hacia abajo) el mundo aparente para encontrar bajo tierra esencias eternas. Y esta metaforicidad nos



Pensamiento Vs. Imágenes

El modo de trabajo conversacional (que es propio del pragmatista) opera, nos dice Rorty, a partir de un proceso indefinido de redescripciones. El lenguaje versa sobre sí mismo y sobre un grupo de problemas, crea nuevas soluciones (nuevas creencias) que son puestas a prueba por los hablantes de las comunidades concretas. No hemos hecho otra cosa que redescibir las mismas problemáticas en el marco de la historia abandonando, con el paso del tiempo, ciertas descripciones porque su utilidad se agota socialmente. Y esta dinámica de las redescripciones hace imposible decir cuál, de todas ellas, es verdadera. Solo podemos decidir cuál es más útil en ciertos momentos precisos. “Para Rorty no es el conocimiento, sino la capacidad de redescripciones constantes lo que es importante en el ser humano. En lugar de la imagen epistemológica tradicional del hombre como sujeto cognoscente, Rorty ubica la idea romántica del hombre como creador de sí mismo” (Kalpokas, 2005, p. 38). En esa línea, el lenguaje entreteje los textos gracias a que los lectores no son apéndices, sino que se sitúan en su interior para hacerlos operar (es decir, si no se comprenden como instrumentos que deben ser interpretados solo son letra muerta). Y en este caso nuestro filósofo toma distancia de la idea de sobreinterpretación de Umberto Eco. No existe sobreinterpretación porque toda interpretación es una redescrípción. Todos los textos dependen del usuario y no es posible establecer una línea que separe lo que el texto puede y lo que no puede hacer per se. El texto puede a partir del modo en que el lector lo use. No hay posibilidad de separar, como hace Eco, interpretación de uso en los textos. Para Rorty toda interpretación es un modo de usar un texto. Y mientras el

su-
giere que
penetramos en los
secretos del mundo. Rorty intenta poner a funcionar una dinámica horizontal como bien sugiere Gideon Calder. Y por ello la conversación pareciera desplegarse de un hablante a otro (ubicados en una misma superficie) sin penetrar en el mundo profundo que yace a los pies. Y es que no solo se evade hablar del mundo (porque el mundo es un efecto del habla, no una copia), sino que en muchas ocasiones el mundo falsamente natural no es objeto de discusión. “Las afirmaciones horizontales evitan cualquier atracción hacia niveles ontológicos diferenciados. Se refiere únicamente a las otras ideas o frases que la preceden. De hecho, con una adecuada perspectiva horizontalizada nos damos cuenta de que no hay acceso descriptivo a una realidad separada de aquella transmitida por nosotros mediante el horizonte de descripciones y redescripciones previas” (Caldes, 2005, p. 45).

lector use el texto (es decir lo haga funcionar) lo interpreta de cierto modo. “... todo lo que uno hace con cualquier cosa es usarla. Interpretar algo, conocerlo, penetrar en su esencia, etcétera, son solo diversos modos de describir algún proceso, de ponerlo en funcionamiento” (Rorty, 1995a, p. 108).

Esta ruta pone a Rorty de cara con la tradición interpretativa en filosofía. En sus primeros trabajos invita a dar un paso de la epistemología a la hermenéutica. Sin embargo, dicho tránsito no supone un relevo o el privilegio de otro modo de conocer. Su rechazo a la epistemología (por lo menos en las filosofías sistemáticas) es radical porque tiene de base un punto de vista esencialista. La hermenéutica no nos entrega un mejor modo de conocer, sino que nos enfrenta a un diálogo inacabado. No ofrece un final para la filosofía tras hallar eventualmente las esencias ocultas, quizás da, mejor, fin a la filosofía esencialista. Y la visión hermenéutica de Rorty comienza por reconocer las ideas gadamerianas que nos señalan que el ser es lenguaje. Y no quiere decir que el lenguaje sea el medio para encontrar el ser, sino que lo que es, lo que puede ser motivo de nuestras creencias, lo es porque es urdido por el lenguaje, por el ejercicio permanente de las redescripciones que hacemos como especie. Entramos de lleno en el círculo hermenéutico para conversar sobre nuestras creencias, para mirar su utilidad en ciertos contextos, para volver a conversar sobre los problemas que nos siguen preocupando.

Sin duda Rorty pone a funcionar su filosofía en una clave nominalista: “Quisiera definir al nominalismo como la pretensión de que todas las esencias son nominales y todas las necesidades son de dicto. Esto equivale a decir

que ninguna descripción de un objeto es más a la naturaleza de ese objeto que otra” (2002, p. 123). Todo lo que hacemos lo hacemos en el seno del lenguaje y el mundo no es sino un efecto de nuestras redescripciones. “El mundo no habla. Solo nosotros lo hacemos. El mundo, una vez que nos hemos ajustado al programa de un lenguaje, puede hacer que sostengamos determinadas creencias. Pero no puede proponernos un lenguaje para que nosotros lo hablemos. Solo otros seres humanos pueden hacerlo” (Rorty, 1991, p. 26). Sin embargo, en este modo de entender el lenguaje, nuestro filósofo no abraza un nominalismo idealista que suponga que, como hemos dicho, no hay ciertas fuerzas que resistan el valor de nuestras descripciones. Sin embargo, tampoco existe un objeto per se que escape a la fuerza del lenguaje, por lo menos desde el punto de vista pragmático que supone un mundo para una comunidad de hablantes. “No hay forma de ponerse detrás de un lenguaje descriptivo para llegar al objeto como es; no porque nuestras facultades sean limitadas, sino porque la distinción entre el ‘para nosotros’ y el ‘en sí mismo’ es una reliquia de un vocabulario descriptivo, el de la metafísica, que ha dejado de tener utilidad” (Rorty, 2002, p. 125).

En este sentido Rorty opta por la ruta conversacional reconociendo un criterio de pluralidad. Si podemos albergar diversas creencias, y al mismo tiempo renegociarlas, es porque tenemos la capacidad de cambiar nuestros modos de hablar, de hacer frente al Afuera. Por ello señala que adquirimos y ponemos a funcionar una gran variedad de léxicos. Puede pensarse, por ejemplo, que la filosofía edificante hecha en un sentido aforístico y fragmentario en Nietzsche o el segundo Wittgenstein, presente un

nuevo léxico que desafía el léxico representacionista de filósofos sistemáticos como Descartes o Kant. Lo interesante es que señalar la variedad de léxicos no supone simplemente modos de hablar de un mismo problema o fenómeno, sino que los problemas o fenómenos adquieren importancia en tanto el léxico tenga vigencia. Este tono nominalista permite explicar porque ciertos léxicos (como por ejemplo el socialista) pueden hacer revoluciones, o porque otros léxicos a pesar de su importancia (como la poesía) pueden tener un lugar modesto en ciertos momentos históricos.

La variedad de léxicos impide una unificación del modo de comprender el mundo. Por ello el abandono de la epistemología que reduce el mundo a un lenguaje descriptivo observacional. Rorty abraza la inconmensurabilidad teórica para trasladarla al mundo del lenguaje. Ciertos léxicos no pueden ser medidos con el mismo baremo porque no dan cuenta del mismo sistema de categorías. Sus modos de operar dan cuerpo a mundos cuyo funcionamiento no puede encontrar un término común. Por ello la hermenéutica puede dar paso a una conversación extendida solo si se deshace de la naturaleza (del mundo de las esencias) como referencia. Sin tener ese tribunal, la conversación solo puede detenerse por aburrimiento (lo cual es un modo de inutilidad). “La hermenéutica ve las relaciones entre varios discursos como los cabos dentro de una posible conversación, conversación que no presupone ninguna matriz disciplinaria que una a los hablantes, pero donde nunca se pierde la esperanza de llegar a un acuerdo mientras dura la conversación” (Rorty, 1995, p. 289).

La comunidad de lenguaje se convierte en una condición clave en la visión de

Rorty. Y es que su perspectiva pragmatista opera a partir del reconocimiento de que todo problema se resuelve en términos de utilidad para un grupo concreto. Sin este conjunto de personas no tiene sentido alguno preguntarse por la utilidad de cualquier creencia. Y dicha comunidad se hace en el lenguaje porque su propio modo de resolver problemas responde a los léxicos que privilegia. Comunicarse deja de ser un acto instrumental y adquiere un rol pragmático que da forma a sus propios modos de ubicarse de cara al Afuera. Frente a lo que se nos opone la comunidad, en términos pragmatistas, trata de llegar a un acuerdo de cómo resolver el problema. Por ello no busca interpretar (en términos referidos a una posible base), sino que usa el lenguaje sin distinguirlo del objeto del que hipotéticamente habla. Y es que en el fondo sabe que el lenguaje y el objeto hacen parte de una conversación situada en un contexto concreto: “...un texto solo tiene la coherencia que logra reunir en la última vuelta de la rueda hermenéutica, del mismo modo que un montón de arcilla tiene la coherencia que ha conseguido reunir en la última vuelta del torno del alfarero” (Rorty, 1995a, p. 113).

Y esta apuesta por la conversación como ruta para la filosofía (que supone que todo lenguaje ofrece léxicos para ser usados) cuestiona la vieja idea de razón como condición para el conocimiento. En términos pragmatistas el problema ya no radica en tener razón sobre un conjunto de hechos, sino en mantener viva la conversación sobre la importancia de ese conjunto de hechos para una comunidad: “...el pragmatista no conoce otra manera mejor de explicar sus creencias que recordar a su interlocutor la posición en que ambos se hallan, la contingencia de los puntos

de partida que ambos comparten, las conversaciones constantes y sin fundamentación en que ambos participan” (Rorty, 1996, p. 256). El lenguaje, entendido como conversación, como cruce de léxicos inconmensurables, no hace más el juego a la representación ni se interesa por la búsqueda epistémica de una esencia eterna que justifique sus aciertos: “...la noción de referencia, en cuanto relación que satisface, no tiene cabida: es un invento filosófico. Todo lo que necesitamos es la noción ordinaria de hablar sobre algo, donde el criterio para determinar sobre qué versa un enunciado reside en aquello que el hablante tiene en mente, es decir, aquello sobre lo que cree estar hablando” (Rorty, 1996, p. 204).

Este modo de comprender hermenéutico-conversacional lleva sobre sus espaldas la crítica al modo en que las filosofías sistemáticas han comprendido el lenguaje. Rorty no solo asume una visión pragmática del lenguaje para hacer de los signos un modo de resolver problemas en un sentido concreto, sino que evade cualquier intento de trascendentalizar esta herramienta. En contra del estructuralismo (y de cualquier forma de comprender el lenguaje como un a priori) le interesa reconocer que el verdadero valor del lenguaje tiene lugar en los intercambios sociales al interior de una comunidad. Su potencia radica en lo que los usuarios pueden hacer con él, y ello supone, incluso, la posibilidad de destruirlo. En ello radica la crítica al giro lingüístico entendido como una suerte de canon que garantiza a la filosofía un conocimiento verdadero de lo real. “La pragmática del lenguaje revela que no se da algo así como el lenguaje, una entidad en sí misma con un objeto propio o una única gramática. El lenguaje en tanto que sistema de elementos

gramaticales es el resultado recíproco y secundario respecto a la prácticas sociales de los usuarios” (Suárez, 2005, p. 116).

Y en este marco es que tiene lugar las críticas a Rorty como destructor de la filosofía. Si no existe garantía para un conocimiento trascendental, pareciera que el hombre queda a la deriva consumido por la fuerza destructora del tiempo. Sin embargo, es en ese lugar donde Rorty quiere edificar (no construir). Y allí la cultura, que no suplanta a la filosofía (pues no tiene intereses metafísicos), cobra un papel especial como marco para las conversaciones (para un uso no sustancial del lenguaje) y como motivo para poner a circular diversos conjuntos de creencias. Por ello la filosofía persiste pero con un nuevo léxico (cuestionable a futuro) que le interesa negociar con el Afuera. Ya poco quiere saber si ese Afuera tiene realmente un rostro que pueda ser definido. “La tarea de la filosofía no consistirá, en el futuro, en buscar la verdad en la trascendencia, sino en evaluar las metáforas y aceptar aquellas que en términos pragmáticos permiten al hombre acomodarse mejor a su mundo” (Suárez, 2005, p. 156). Y si bien habíamos señalado que Rorty critica la metáfora de la mirada (el *ocularcentrismo* de Occidente), vale la pena insistir que no lo hace por su condición retórica, sino precisamente porque la niega. El problema no es la metáfora, sino su olvido, como diría Nietzsche. El lenguaje, en una clave no trascendental, no referencial, potencia el proceso metafórico (único modo de tratar con un Afuera impenetrable en términos metafísicos). Después de ello la conversación permanente habrá de decirnos cuáles de esas poetizaciones de lo real son de mayor utilidad para nosotros.

Pragmatismo. La salida irónica

Rorty, consecuente con su distancia de las filosofías sistemáticas, debe adoptar un nuevo léxico para su propia postura. Y ello es propio de su defensa del pragmatismo que, más que una escuela, supone un modo de dar la espalda a la metafísica. Casi con crudeza nuestro autor simplemente renuncia a las preguntas filosóficas tradicionales (porque su formulación busca burlar la temporalidad) para inquirir por la vida en términos concretos, de cara a las relaciones con el otro ubicadas en un aquí y un ahora determinado. Un pragmatista, nos asegura, busca evitar cualquier forma de dolor y persigue otros modos de habitar más confortables: "...el pragmatismo debe definirse como la afirmación de que la función de la investigación es, en palabras de Bacon, 'aliviar y beneficiar la situación de los hombres', hacernos más felices permitiéndonos afrontar con más éxito el entorno físico y la convivencia" (Rorty, 1993, p. 49). Y no podemos dejar de creer que al pensar en una felicidad posible (así sea como futuro), da cuerpo a un nuevo léxico que tiene la virtud de no buscar ningún tipo de correspondencia. Pues ¿quién podría encontrar, en el supuesto mundo real (en sentido metafísico), el objeto sustancial al que corresponde el deseo de felicidad? Para un pragmatista como Rorty la pregunta objetiva por la felicidad ya no se formula pues dicho modo de preguntar pertenece a un léxico de otra época.

Quizás los tres términos que revelan el léxico pragmatista de la obra de Rorty sean: contingencia, ironía y solidaridad. Términos que, a la vez, son el título de uno de sus más célebres trabajos. Ya hemos hecho alusión a la ironía como

estrategia de la filosofía edificante. Ironizar supone burlar, por una parte, a la metafísica y sus pretensiones de verdad y, por otra, a los lenguajes de tipo objetivo que sostienen la metáfora del espejo de la naturaleza. "Llamaremos ironista a la persona que tenga estas tres condiciones: 1) tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente, debido a que han incidido en ella otros léxicos 2) advierte que un argumento formado con su léxico actual no puede, ni consolidar ni eliminar sus dudas 3) en la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que otros, o que esté en contacto con poder distinto de ella misma" (Rorty, 1991, p. 91). En términos de lenguaje el ironizador violenta la gramática para que sea la fuerza poética la que desafíe lo real. Y el principal objeto de crítica es su propio léxico. Sabe que debe ironizar lo que hace para no dar pie a que sus propias metáforas se cristalicen, se objetiven por cualquier suerte de residuo sustancial. Por ello Rorty no duda en señalar que el ironista es un nominalista radical.

Los ironistas no pueden operar en un sentido taxonómico. No reconocen un mundo dividido en géneros y especies como si el nominalismo pudiese reglar el Afuera. Ve, por el contrario, un juego horizontal de encuentros y choques producidos por los léxicos. En ellos tiene lugar el juego de las redescripciones que modifican una y otra vez cualquier tipo de cuerpo posible. "Los metafísicos piensan que las bibliotecas están divididas según disciplinas, en correspondencia con los diferentes objetos de conocimiento. Los ironistas las conciben divididas según tradiciones, cada uno de cuyos miembros en parte adapta y en

parte modifica el léxico que los escritos que ha leído” (Rorty, 1991, p. 94). Y es que operar por redescripciones es un acto que se hace al reconocer el flujo de tiempo en el que se halla inscrito el hombre. Y ese tipo de flujo hace que todas sus descripciones sean contingentes. “Se trata de entender al ser humano en su contingencia como una entidad dinámica que realiza su existencia como un experimento, una redescrición inagotable” (Suárez, 2005, p. 158). Rorty asume la contingencia como un modo de abrazar la temporalidad. Todo tipo de descripciones (que describen capas y capas de descripciones previas) están situadas históricamente. Localizarlas es reconocer que no son eternas, que son producto del encuentro concreto de ciertas fuerzas. La contingencia es un modo de desafiar cualquier sueño de trascendencia propio de las filosofías sistemáticas.

Y en esa medida Rorty nos dice que el lenguaje y el yo son contingentes. Como hemos intentado señalar, el lenguaje, a pesar del giro lingüístico, no es un a priori ni funciona como una base trascendental de conocimiento. Como instrumento es contingente a los posibles usos de los usuarios. Si tejemos el mundo (enfrentamos el Afuera) con el lenguaje, lo hacemos día a día, tratando de reformar (redescribir) la herramienta para que nos ofrezca mejores soluciones a los problemas que nos acosan. “Nuestro lenguaje y nuestra cultura no son sino una contingencia, resultado de miles de pequeñas mutaciones que hallaron un casillero (mientras que muchísimas otras no hallaron ninguno), tal como lo son las orquídeas y los antropoides” (Rorty, 1991, p. 36). De allí que las metáforas ganen un papel vital en la visión del lenguaje como contingencia. La metáfora anuncia,

en su propia enunciación, su falta de interés en la verdad (o la ilusión de un lenguaje referencial). Y, a pesar de lo que pueda durar, revela que es contingente, que depende de un momento concreto, de una comunidad particular. Al metaforizar de un modo consciente evitamos las tentaciones sustancialistas y solo sostenemos ciertos modos de poetizar si nos ofrecen utilidad. Y dicha utilidad es contingente, es decir, con seguridad perecerá con el inexorable paso del tiempo.

Rorty nos asegura que también el yo es una contingencia. Y con ello está violentando cualquier tipo de idea que suponga que existe una identidad psicológica al interior de cada hombre, al igual que la idea de un sujeto trascendental de conocimiento. Los hombres dan forma a un centro virtual para cristalizar sus propias creencias (para evitar el paso del tiempo) pero se engañan pensando que ese modo de fijar ciertos rasgos es metafísico. Sin duda reunimos ciertas creencias sobre un centro que llamamos yo. Pero todo el tiempo lo hacemos con base en redescripciones. Y transformamos dicho yo por las necesidades que se nos presentan. No posee naturaleza. Es fruto de las fuerzas que se le aplican y su naturaleza, paradójicamente es la falta de naturaleza, su pura contingencia.

Finalmente Rorty introduce el problema de la solidaridad, que, por sus intereses, tiene un desarrollo en términos de filosofía política en el marco de una ideología liberal. Más allá de esta tematización, la solidaridad es un modo de evadir la objetividad o por lo menos de resolver el problema de lo que podemos tener en común en nuestras conversaciones con otros. Como hemos dicho, la comunidad

se arroga el derecho de poner términos comunes para compartir nuestras creencias. Pero su tarea no se agota en el simple proceso de poner a prueba nuestras descripciones. En ella se establecen vínculos (contingentes, no cabe duda) que permiten mantener, por lapsos de tiempos concretos (no importa su duración), pautas afines para resolver problemas. La solidaridad garantiza, para el pragmatista, que podamos estar juntos. No nos une el hecho de que hayamos encontrado el modo en que el mundo opera (como supone la epistemología), sino la solidaridad para mantener ciertas creencias activas (como que podemos

vivir juntos con un mínimo de derechos, que debemos cuidar de nuestro planeta para que el futuro no se disuelva). Para un pragmatista como Rorty no somos solidarios los unos con los otros porque seamos todos seres humanos (a fin de cuentas un ser humano es una contingencia que ha perdurado por la fuerza del léxico metafísico), sino porque nuestras redescripciones del mundo en que nos corresponde vivir nos permiten encontrar (así sea fugazmente) creencias que podemos mantener porque son útiles para vivir en comunidad, con la esperanza en un futuro feliz para todos.

Oliver Stone. Pragmatismo en imágenes

“Voy a salir con mi interpretación.

Si me equivoco, está bien.

Se convertirá en parte de los escombros de la historia”.

Oliver Stone

Quisiéramos hacer un recorrido por la filmografía del director norteamericano Oliver Stone siguiendo algunas de las pistas que ofrece la filosofía de Rorty. Para hacerlo deseamos formular dos preguntas: ¿Es Oliver Stone un director pragmatista? ¿Es posible que el cine opere en términos conversacionales, es decir, evitando la tentación referencial del pensamiento metafísico? De entrada queremos responder afirmativamente a ambos interrogantes. Por una parte Stone, gracias al tipo de temáticas que despliega a su obra, responde a preguntas situadas históricamente. No vemos, en su filmografía, otra cosa que intentos de redescibir el modo en que afrontamos problemas como la guerra (en concreto la guerra de Vietnam) el poder de las figuras públicas (Kennedy,

Nixon, Bush), el destino del hombre (autodestructivo principalmente en su obra). Si bien los temas históricos nos ponen de cara a condiciones contingentes precisas, alguien podría sugerir que una pregunta sobre el destino es más cercana a los interrogantes metafísicos. En este caso tendríamos que decir que la pregunta (así haya sido formulada en un léxico metafísico) sigue planteándose en el presente por lo cual tiene utilidad. Stone responde a ella en un sentido pragmático. Nos pone de cara a las contingencias que enfrentan sus antihéroes y, en especial, lo difícil de la esperanza de cara al futuro.

El cine, al igual que otros sistemas expresivos, también ha operado emulando el lenguaje metafísico. Lo cual es com-

prensible porque su naturaleza icónica (imágenes-dobles) se sintoniza con facilidad con la metáfora del espejo de la naturaleza. Cierta afán realista pareciera hacernos pensar que el cine tiene como destino mostrarnos (en una clave representativa) la naturaleza de las cosas. Pero con Stone esto no ocurre. Y lo interesante es que su modo de hacer cine tiene la estrategia de la ironización. Sin duda sus imágenes parecen confeccionadas como espejos. Y el hecho de que la gran mayoría de sus historias estén basadas en hechos reales sugiere que operan en clave metafísica. Pero esto no ocurre. Su cine trabaja dentro de este sistema para deconstruirlo. Y lo hace con sus propias herramientas. Sus imágenes, gracias a su fuerte verismo terminan por no parecerse sino a ellas misma (son, en ciertas ocasiones tan reales, que destruyen cualquier parecido con la supuesta realidad que representan). No son reflejo, sino un modo de redescrición de otros relatos. Su cine sostiene una conversación en imágenes con la historia, con otras imágenes. Y, lo que es quizás mas relevante, su montaje violenta las causalidades entre hechos. Si las imágenes violentan cualquier referente, el montaje ironiza la idea de que el mundo responde a un orden causal. En contra de un montaje que supuestamente emula la continuidad de acciones, el suyo nos sugiere la ilusión de la acción, pero la sabotea con el exceso de puntos de vista, con la falta de centramiento, con cierta esquizofrenia en la duración visual que de nuevo es solo otra vuelta de tuerca hermenéutica en términos visuales.

Stone ha cultivado en su obra un tipo de montaje que se caracteriza por la hipercontinuidad. A partir de la repetición de acciones presenciamos en pantalla una destrucción de la continuidad. Sin duda comprendemos claramente el grueso del discurso, pero este mecanismo rompe la

idea de una línea narrativa. En su lugar reconocemos múltiples puntos de vista (que camuflan irónicamente una sola mirada). Y en ello se hace evidente que se violenta cualquier tipo de imagen como duplicado de lo real. En este procedimiento se destaca una idea de Rorty sobre el lenguaje. Nuestro filósofo comprendía el lenguaje como un juego de frases, no como una representación de lo real. Si bien las frases están compuestas de pequeños signos, lo que importa es lo que la frase evoca en su redescrición del mundo. Y Stone emula esta dinámica al potenciar el proceso de edificación de la película más allá de la imagen como posible signo de base. Nos interesa el modo en que el choque entre estas imágenes, que ironizan la supuesta acción natural, nos entrega una redescrición del mundo que nos impulsa a romper con nuestros modos de mirar. Este montaje hipercontinuo sabotea (ironiza) cualquier idea de estar en presencia de un relato histórico, y, por el contrario afirma visualmente que no es otra cosa que una redescrición de la mirada. Son las creencias en imágenes de Stone las que se nos ofrecen para intentar responder a ciertos interrogantes.

Y, como supone el pragmatismo, no se trata de evaluar, en términos de verdad, el valor de este tipo de relatos. Se trata de lo que pueda hacer con ellos el espectador. No hay margen a una idea de interpretación/sobreinterpretación (como sugiere Eco), sino solo de usos posibles. De allí que Stone no oculte que en pantalla se pone en funcionamiento un modo de entender la historia. Un modo de hacerla funcionar en imágenes. Por ello no puede acusársele de falta de veracidad, ni nada similar. Su versión de Nixon o Bush no puede medirse por correspondencia. Su ironización, que puede rayar en la hipérbole de los pre-

sidentes americanos, es una redescipción a partir de sus cuestionamientos al patriotismo o a las políticas de extrema derecha. No hay sobreinterpretación en ellos, sino un modo de ponerlos a funcionar en pantalla para cuestionar el modo de hacer política de su propio país. En todo ello hay una lección sobre el cine mismo. Podríamos decir que no hay otro modo de ver una película que en sentido pragmático. Y todas las formas del lenguaje que ofrece una filmografía cobran peso cuando impelen al público (la comunidad democrática del cine) a hacer cosas con ellas. Ello supone que la lectura que ofrecemos aquí del séptimo arte como redescipción no es sino otro modo de conversar, otra creencia puesta a prueba, que es guiada por el miedo del ironista a cualquier forma de eternización.

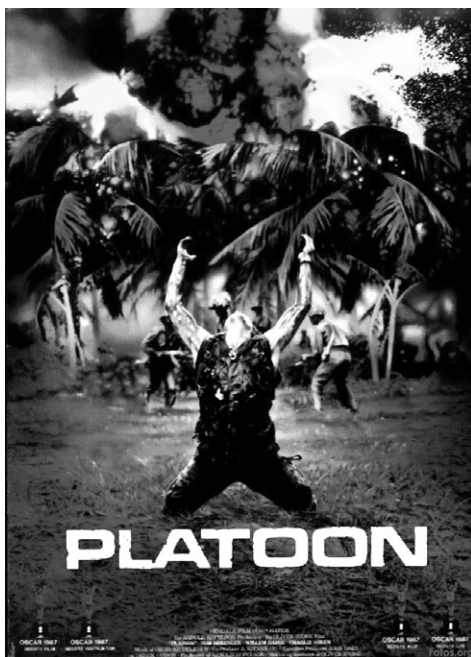
En esta línea no podemos negar que gran parte de los intereses narrativos de Stone parecieran preguntarse por las formas de combate. No desea explicar las razones por las que históricamente el conflicto se repite en diversos escenarios. Su obra, en otra clave, quiere poner en pantalla los modos en que el combate carece de metafísica alguna. En otras palabras, su propia respuesta a esta pregunta es mostrar su sinsentido. Lo cual no supone una apuesta por su eliminación. Porque tanto Stone como la mayoría de nosotros no tenemos pista alguna de cómo hacerlo, sino revelar que la utilidad de este tipo de estrategias (que son controladas por pocos) tienden a mantenerse porque son comprendidas como una condición sustancial. Podemos reconocer una imagen de ello en *Salvador* (1986), obra que le merece el reconocimiento internacional a Stone como director. Sin ser su ópera prima, sí es la película que sienta las bases de sus preocupaciones estéticas. En ella la

vertiginosidad de un montaje hipercontinuo son la constante, y la guerra (como forma del conflicto) es el tema central del relato.

Salvador puede considerarse como el prólogo a la trilogía de la guerra del Vietnam de nuestro director. En ella nos narra la historia (basada en hechos reales) de un reportero gráfico que cubre conflictos bélicos. Su personalidad refleja el más práctico de los comportamientos. No tiene compromiso, en principio, con nada que le rodea. Es un epitome de la falta de solidaridad social. Su móvil es el dinero. Sin embargo, a lo largo de la historia, su postura se transforma y es afectado por los excesos de poder. Al cubrir los conflictos armados de El Salvador (los excesos, tanto del poder militar, como de las milicias al margen de la ley), nuestro protagonista termina por comprometerse socialmente. Su actitud es pragmática en la medida en que se solidariza con los que sufren (no porque sean seres humanos), sino porque presencia el dolor producido por el conflicto. Su postura encarna el sinsentido de la guerra porque el exceso de poder, ante sus ojos, no ofrece promesa de felicidad alguna. Y por ello al final es el más pragmático de los hombres (en el sentido de Rorty) porque hace todo lo posible por ayudar a escapar a una salvadoreña de quien se enamora perdidamente. En este gesto no hay sino una respuesta pragmatista que tiene la esperanza de felicidad tomando distancia del conflicto.

Stone pareciera decirnos que el conflicto, aparentemente, es inevitable. Pero, al igual que Rorty no asume, como ciertas teorías de tipo etológico, que éste es un rasgo de la especie. De ser así, su respuesta entonces es pesimista. Si es connatural entonces es mejor la

autodestrucción como resultado. Pero esto no ocurre en sus filmes. Sus personajes, después de todo, buscan dar la espalda al conflicto o luchan, a su modo, para desmontarlo. Así ocurre en *Pelotón* (1986) y en *Nacido el cuatro de julio* (1989), películas que hacen parte de su trilogía de la guerra junto con *Entre el cielo y la tierra* (1993). En *Pelotón* nos ofrece un crudo retrato sobre los problemas de un escuadrón de soldados en la frontera camboyan. Más allá de la guerra en que están inmersos, Stone nos muestra el conflicto de poder entre los soldados. En una suerte de clave edípica el protagonista debe enfrentarse a dos padres simbólicos (dos sargentos que lideran el pelotón en que se encuentra). Uno de ellos asume la guerra como algo natural (la acepta como si fuera una condición esencial de la especie) y el otro participa en ella como una contingencia que debe ser superada en pro de la solidaridad patriótica. En el relato el padre guerrero mata a sangre fría al padre pragmatista. El protagonista, quien primero es seducido por el guerrero natural luego se identifica con quien cuestiona la guerra desde adentro. Al final, como un pragmatista, mata al padre destructor y se retira del campo de batalla cuestionando su falta de sentido. En este gesto hemos de reconocer



el optimismo de Stone. Este personaje sale del conflicto sobrevolando la guerra en un helicóptero (escena que abre y cierra el filme). Le da literalmente la espada al campo de batalla y en ello no podemos sino ver el deseo de otro futuro tras cuestionar la inutilidad de la guerra.

Algo similar ocurre en *Nacido el 4 de julio*. En esta historia (basada en hechos reales) Stone nos muestra el periplo de

un genuino patriota que decide ir por voluntad propia a Vietnam. La guerra lo destroza física y psicológicamente. Queda en silla de ruedas y carga con la muerte de un compañero a quien asesina accidentalmente en medio del caos en un ataque a una pequeña aldea vietnamita. Este retrato muestra cómo el conflicto bélico genera un conflicto de vida para el protagonista. De aceptar la guerra como una necesidad (un imperativo moral) pasa a cuestionar su propia identidad

como americano. Stone nos ofrece una ilustración de la contingencia del yo. Si al principio no duda del patriotismo, al final se convierte en un fuerte opositor de los excesos de la guerra a manos de los mandatarios americanos. Y vemos que ese patriotismo, aparentemente natural, es forjado por el discurso de la madre que cree que sus hijos deben ser mártires, al igual que de las lecciones

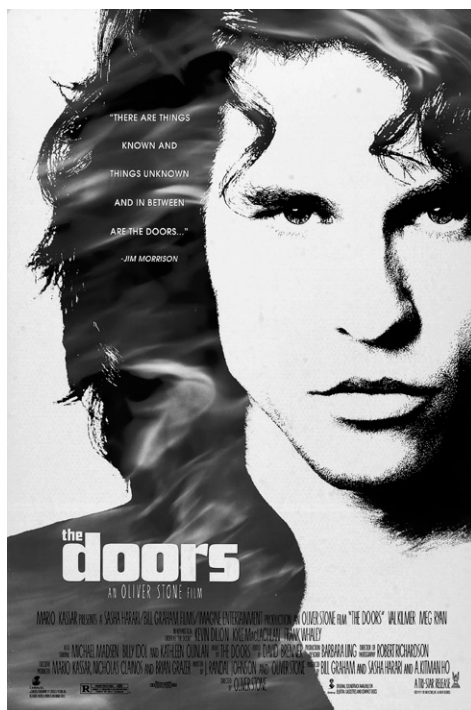
estatales que sugiere que un americano genuino entregaría la vida por su país. Tras regresar de nuevo a Estados Unidos, nuestro protagonista no solo es rechazado en diversos espacios, sino que debe enfrentar su falta de lugar en el entramado social (la inexistencia de solidaridad genuina con los excombatientes). Y su periplo toma un rumbo destructivo. Termina viajando a Méjico como si el exilio fuera una expresión de la distancia con la visión patriótica de su nación. Sin embargo, como si regresara del averno, vuelve a Estados Unidos para luchar en contra de la guerra. Al final se convierte en un vocero político que desea ofrecer una alternativa, que sueña nuevamente con un futuro diferente. Y en ello la ironía es clave. Entra en la política para desmontar su léxico desde adentro.

El tono de esperanza de estos personajes se mantiene en la redescrición que hace Stone del ataque a las torres gemelas en **World Trade Center** (2006). El relato se centra en dos de los pocos sobrevivientes y su periplo bajo los escombros esperando ser rescatados. Y al final de la película ellos no exaltan el espíritu americano, ni la fuerza de la nación, sino la solidaridad frente al dolor de dos cuerpos que desean un futuro

concreto junto con su propia comunidad familiar. Esto hace a Stone un pragmático. Su patriotismo es contingente a su propio modo de comprender el presente en sus redescricciones históricas. Algo menos esperanzador ocurre en filmes como **The Doors** (1990), **Asesinos por Naturaleza** (1994) y **Giro sin retorno** (1997) que, a su manera, dan cuerpo a una trilogía de la muerte. En estos

tres relatos la base histórica pasa a un segundo plano. Salvo **The Doors** (que es un bio-pic sobre la turbulenta vida de Jim Morrison), los filmes son relatos de ficción. La muerte acecha a los protagonistas, como un extraño recordatorio del tiempo destructor que hace pensar que la felicidad no es posible. Podríamos decir que la esperanza queda rota o eliminada para los antihéroes que protagonizan estos filmes. Pero no se trata de una refutación de la esperanza (sustitución de todo co-

nocimiento) como la comprende Rorty. Y no lo es porque la esperanza no es connatural a la especie. No nacemos con ella, es una elección para enfrentar un Afuera que nos reduce. Y Stone pone a prueba la esperanza hasta quebrarla. Pero no la hace desaparecer, nos revela su contingencia. Es decir, nos ofrece la misma lección de Rorty pero con la



crudeza de un ironista. Nos enseña que podemos tener esperanza pero eso no la sustancializa. Múltiples fuerzas pueden destruirla. Y ello, sin lugar a dudas, la hace contingente.

The Doors es un retrato psicodélico sobre los excesos con que se identifica la música rock en la década del sesenta. Stone no solo se vale de su modo de montar hipercontinuo sino que hace de la imagen un eco de los efectos alucinógenos que padece el protagonista constantemente. Como si se tratara de un poeta maldito (una actualización de William Blake, como se sugiere en la historia), Morrison rechaza cualquier tipo de discurso sobre lo real establecido socialmente. Ello se comprueba en la negación de su propia biografía. Para la prensa falsifica la muerte de sus padres, y se niega a verlos (nosotros como espectadores tampoco los vemos en pantalla) cuando ha ganado fama. Este gesto es un modo de rechazar un supuesto mundo real por medio de la poetización musical. El consumo de drogas, que es, como es sabido, un modo de evasión, adquiere un grosor ontológico. Pues este tipo de alteración de conciencia permite la composición de las canciones de la banda. Y estas canciones, que no son representación de ningún mundo sustancial, dan cuerpo a todo un nuevo modo de organizar lo real. Y ello, tanto para los músicos, como para la industria del espectáculo y el mundo de los fanáticos. Reconocemos, con facilidad, que Morrison redescrive (como si se tratara de una conversación mística) sus propias ensoñaciones que lo ponen en contacto con el universo chamánico de los indios americanos. En escena, sus líricas ofrecen otras creencias que son abrazadas por una comunidad (cansada de la guerra), como una respuesta útil a su propio destino. Morrison muere en

parís. Y Stone, con pequeños prolepsis (anticipaciones visuales) nos muestra su futuro en varias ocasiones. Su muerte, que conocemos de antemano, ocurre varias veces antes de tener lugar en la línea narrativa. Bien puede interpretarse la muerte multiplicada como la anticipación de una felicidad irrealizable, pues a pesar de los esfuerzos de amigos y personas cercanas a la vida de la estrella, a pesar de la comunidad tejida con la más fina solidaridad, su presencia destruye la esperanza. Y eso la vuelve contingente. Pero Morrison sobrevive a su muerte gracias a su música, y eso también nos permite pensar que la esperanza puede redesccribirse de múltiples formas.

En **Asesinos por naturaleza** nos enfrentamos al problema de la violencia en una clave metafísica. Y la muerte es una consecuencia, aparente de esta violencia. El relato nos narra la vida de una pareja de asesinos en serie que, tras más de una docena de asesinatos, purga condena en una prisión de máxima seguridad. Gran parte de la historia nos asegura que ambos son asesinos por naturaleza, y aquí la palabra naturaleza tiene acento metafísico. Es decir, es un rasgo esencial de sus identidades, nacieron con ese destino. No pueden negociar de modo alguno este yo trascendental. Ello, sin lugar a dudas, va en contravía del léxico pragmático. Y pareciera que el final negara cualquier forma de contingencia. Porque ambos personajes, a pesar de la posibilidad de dejar con vida al periodista que les ayuda a escapar de prisión, lo asesinan sin miramiento alguno. Nuevamente devienen en asesinos como si no tuvieran opción. Sin embargo, Stone está poniendo en pantalla la obsesión de un léxico. Ellos no son asesinos por naturaleza (tal figura solo es un rezago del modo de pensar

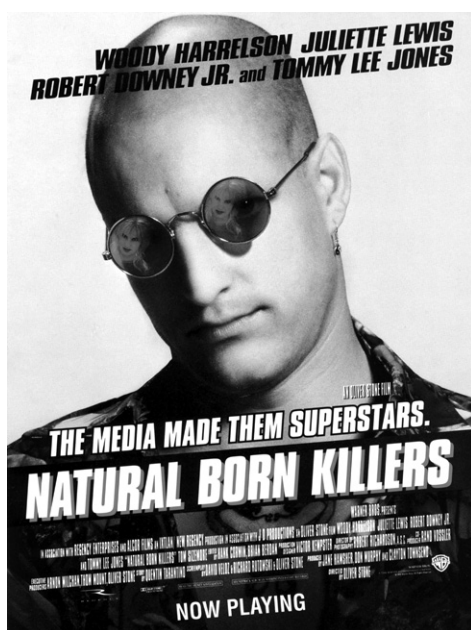
sustancialista). Todo el relato nos ha mostrado las marcas biográficas que han desencadenado este destino para ambos personajes (ya sea por abusos, rechazos, o supuestos mandatos místicos). Lo más interesante en esta línea es que ambos personajes escapan de prisión cuando se realiza una entrevista televisada sobre sus vidas. El show sensacionalista llamado: 'psicópatas americanos' acentúa el discurso sobre la condición natural de nuestros protagonistas para el asesinato. Este refuerzo es el que hace la falsa naturaleza. Y ellos terminan por abrazar ese destino por pura utilidad. Les es útil asesinar para mantener vínculos entre ellos, para sobrevivir, para hacer comunidad. Al final desean una familia y en ello hay una promesa (mórbida para muchos) de felicidad. La muerte sobreviene. Y en este sentido la felicidad no puede ser objeto de metafísica alguna. Como deseo nos mueve, pero eso no la hace necesaria. Tan contingente es que finalmente es negada en pantalla.

En **Giro sin retorno** nos encontramos con otra actualización del antihéroe (como Morrison en *The Doors* y Mickey y Mallory en *Asesinos por naturaleza*). Bobby Cooper, nuestro protagonista, es un hampón de poca monta que viaja hacia Las Vegas a pagar una deuda que

ya le costó, por demora, una mutilación de dos dedos de su mano izquierda. Este dato nos pone en la pista de la destrucción del cuerpo que sufrirá durante su viaje. Su yo, como contingencia, no será sino un efecto que depende de las presiones externas (en este caso como si hubiese caído en el purgatorio). Su auto se avería, tras una falla en el radiador, en un pequeño poblado llamado Superior en el estado de Arizona. Y,

sin lugar a dudas, este pueblo es una actualización del infierno de Dante, lo que supone que nuestro antihéroe es el viajero que desciende por los nueve círculos del averno enfrentando una tragedia tras otra (en ello no podemos dejar de ver la idea de Rorty de que el mundo no tiene naturaleza pero ejerce presiones sobre nosotros). Todo lo que ocurre a nuestro personaje pareciera un designio maligno destinado a frustrar cualquier forma de felicidad

concreta. Son innumerables los obstáculos que enfrenta, y la superación de cada uno de ellos implica la duplicación de conflictos. Lo interesante es que la única salida de este espacio de tortura parece ser cometer un asesinato. La muerte se convierte en una forma de esperanza. Una extraña ironía que podríamos aplicar al discurso de Rorty. Pero sabemos que es una ironía contra



la metafísica. Se ironiza en este caso la idea de que la felicidad nos espera al final del camino (como un *telos*). Y se ironiza el respeto a la vida como el mecanismo para garantizar la felicidad. En este filme nuestro antihéroe, luego de su tortuoso periplo (luego de asesinar), está a punto de escapar. Su cuerpo es testimonio de este doloroso camino. Y justo cuando va a lograrlo, como una burla a cualquier deidad bondadosa (a la idea judeo-cristiana que después del martirio está la recompensa de la vida eterna), sufre el mismo traspíe que lo condenó a esta burla del destino. El radiador de su auto estalla de nuevo y la felicidad se esfuma en medio del calor del desierto. Queda en el mismo lugar donde comenzó, y la esperanza de nuevo pone en evidencia su contingencia.

No podemos dejar de pensar que el cine de Stone evade la metafísica, como antes sugeríamos, precisamente con procedimientos de tipo irónico. Parte de la fuerza de su trabajo, a parte del tipo de redescpciones sobre la guerra, la muerte, la autodestrucción, los excesos del poder, la solidaridad democrática, gravita sobre su modo de comprender el lenguaje. Y dicho modo se sintoniza con la visión pragmatista de Rorty. Nuestro filósofo insiste, como hemos dicho, que el lenguaje no es representación porque no hay nada que representar. La principal ilusión que combate una visión pragmatista del lenguaje es la de una referencia que le precede. Si esta queda eliminada, el lenguaje (que no es otra cosa que una suerte de metáforas superpuestas) no le queda otra opción que hablar sobre sí mismo. Y en una clave edificante debe ironizar sus propios modos de trabajo, debe burlarse de sí mismo cuando se toma demasiado en serio lo que hace. Por eso Rorty nos dice que cuando conversamos (es decir

cuando nuestras redescpciones son enunciadas) lo que hacemos es hablar sobre un lenguaje historizado que nos precede. Hablamos sobre lo que otros han hablado, nada más. El cine, en general, opera del mismo modo, aunque crea que, por su naturaleza icónica, tiene virtudes metafísicas. A pesar de que las imágenes parezcan dobles del mundo físico, siempre son una redescpción. No pueden evitar cortar lo que retratan (entre muchas otras variaciones). Y ello ya implica un modo de hacer visible que violenta la supuesta realidad de base.

Si bien todo montaje redescrive, no lo real, sino el modo en que hemos contruidos nuestras creencias, nunca lo hace de igual forma, por ejemplo, varía de un cineasta otro a razón de las contingencias que los rodean. Y no es un reconocimiento de la subjetividad lo que está en juego, al señalar la importancia de quien hace la redescpción, sino el hecho de que quien narra lo hace desde las opciones que el lenguaje le proporciona (depende de este entramado y de los usos que pueda hacer de él). La virtud de cada narrador (cada cineasta) es trabajar sobre los modos del léxico que selecciona para redescibir de otra manera. En el fondo, lo real es solo la ilusión producida por la capacidad de poetizar las imágenes en movimiento. Hemos señalado que este tipo de procedimiento lo lleva a cabo nuestro director a partir del montaje. Sin embargo no es el único mecanismo que utiliza. Insistamos en que muchos de sus montajes son hipercontinuos (y pensamos en especial en **Asesinos por naturaleza y Giro sin retorno**). El retrato de un rostro, por ejemplo, se hace desde diversos ángulos. Y no es el acto de mostrar una misma unidad desde distintos puntos de vista. Para un punto de vista pragmatista, como el de Stone, la unidad no existe porque el fragmento la precede (o crea su ilusión). Es decir, nues-

tro cineasta no fragmenta un objeto compacto, sino que nos ofrece la ilusión de totalidad desde la superposición violenta de fragmentos. Estas imágenes puestas en contigüidad establecen un diálogo entre sí para crear un referente simulado. Y todo ello con la virtud de sabotear la causalidad temporal. No hay un orden preestablecido de las acciones. No debemos seguir un rostro porque sirva de superficie al habla. Gracias al montaje de Stone la temporalidad de ese rostro depende de la fuerza narrativa, no de su supuesta naturaleza. Un pequeño plano, por ejemplo, se puede colar para retratar una gota de sudor o un tic nervioso. Y al hacerlo desmonta cualquier idea de que existe un orden natural de las cosas que es representado.

Por otra parte, Stone se vale de cierta hiperbolización de las potencias expresivas (plano sonoro -lo cual desafía el *ocularcentrismo*-, el papel plástico de la cámara, la distorsión espacio-temporal del registro fotográfico, etcétera). En la dimensión auditiva, los sonidos (tanto voces, como música o ruidos) son amplificados para que ciertos cuerpos visuales se deformen. En la misma clave la imagen violenta su luz falsamente natural. Stone ensombrece el fondo de una imagen para destacar una figura, filtra colores explícitamente artificiales

para potenciar sensaciones, destruye la orientación de las miradas para que los cuerpos virtualicen el espacio. Sumado a ello, en películas como *JFK* (1991), *Asesinos por naturaleza* o *Un domingo cualquiera* (1991) se vale de la superposición de texturas. No solo presenciamos imágenes cinematográficas (si es que existen como formas puras), sino que vemos en pantalla fotografías, infográficos,

animaciones, imágenes televisivas, pinturas, etcétera, en una suerte de bricolaje salvaje. No hay patrón para dicha mezcla, no hay categoría que las agrupen. Esta forma de narración tiene como resultado mostrar que cualquier realidad es producto de las fuerzas de léxicos que chocan entre sí. Son la más pura expresión de una conversación edificante, si recordamos que la edificación supone el encuentro entre elementos inconmensurables entre sí. Al interior de las imágenes de Stone

podemos ver como cualquier fotograma puede devenir postal (*Entre el cielo y la tierra*), reportaje (*Salvador*), fresco bizantino (*The Doors*) o una actualización de la estética del comic (*Asesinos por naturaleza*). Para reconstruir el asesinato de Jhon F. Kennedy (y revelar la participación de ciertos sectores del gobierno en el magnicidio), no solo vemos



la poderosa superposición de texturas, sino que sabemos que se edifica una redescipción de los hechos a partir de lo inconmensurable de las imágenes. Su violento choque sabotea una supuesta realidad continua, y no puede pensarse constructivamente (bajo la égida de las filosofías sistemáticas-constructivas) este esfuerzo de escritura, porque al final no presenta un solo ángulo de visión sobre la muerte del mandatario americano. Algo similar ocurre en **Asesinos por naturaleza**. La biografía de la pareja de asesinos se teje (por lo menos la secuencia de la fuga de la prisión) junto al discurso de la televisión en vivo. Vemos, simultáneamente, la narración cinematográfica de Stone y las imágenes que el show amarillista hace, tanto al entrevistar a Mickey, como al seguir los eventos de la revuelta que desemboca en la fuga de los protagonistas. Y en ello no hay simplemente una relativización de la verdad o una ilustración de los diversos puntos de vista sobre un mismo hecho. Existe una conversación entre imágenes que determina el modo en que estos cuerpos resuelven sus problemas. No hay realmente asesinos natos, ellos son productos de diversos discursos (entre ellos el mediático). Y quizás la alegoría de ello tenga lugar al final de la historia, pues nuestros protagonistas rompen su ritual de dejar una persona viva (luego de sus masacres) para que narre lo sucedido. Matan al periodista (quien los ha ayudado a escapar) porque la cámara se convierte en testigo. Y al darle un atributo testimonial a la máquina nos ponen frente al hecho de que no existe naturaleza alguna para el periodista, porque su papel puede ser sustituido. Y en el fondo no se dice que la imagen sea más potente que la vivencia del personaje, sino que es un modo de redescipción de mayor utilidad en este presente concreto.

Para terminar no podemos dejar de pensar que si bien Rorty nos alienta a pensar en una clave que desafía a las filosofías sistemáticas (y al hacerlo ironiza), Stone hace lo mismo cuando nos presenta un cine capaz de hacernos creer en el mundo sin que ello implique sustancializar su existencia. Nos seduce de su relato su capacidad de desnaturalizar cualquier cuerpo. Siempre en pantalla vemos cuerpos que traicionan nuestras creencias (por lo menos basadas en nuestro modo cultural de reconocer formas). Sus corporeidades devienen en otras formas que deshumanizan al hombre o que antropomorfizan lo no humano. Dichos gestos ironizan cualquier forma de realismo que pueda atribuirse a su cine, o al cine, en general, que opera en términos metafísicos. Y si Rorty soñaba con un hombre que se valiera de la ironía en el espacio privado, pero que se comporta de modo solidario en el espacio público, ello es precisamente lo que hace a Stone un pragmatista. Sus relatos son los de un ironizador, pero su puesta en circulación como textos públicos, **tiene como destino la solidaridad colectiva para pensar el modo de vivir en comunidad**. Y por ello sus personajes ironizan los excesos del patriotismo americano o los excesos de poder camuflados en retóricas democráticas. En la mayoría de casos, a fin de cuentas, cuestionan el statu quo con la esperanza de una felicidad compartida a partir de una conversación real, concreta geográfica e históricamente. Y no podemos dejar de pensar que este clamor por la individualidad (del ironista privado) y la búsqueda de la solidaridad (propia de cualquier comunidad en un espacio público) tiene lugar en un filme como **Un domingo cualquiera**.

El conflicto central de esta historia gira entre el enfrentamiento entre viejo entrenador de fútbol americano que lleva

más de tres décadas de trabajo y un jugador novato que busca sobresalir a toda costa como deportista. La lección que espera enseñar el entrenador al huraño joven es que su posición como mariscal de campo no se reduce a las destrezas que pueda tener, sino a su capacidad de trabajar en equipo, de cohesionar a sus demás compañeros, de dar pie a la solidaridad pública. Y gran parte de la historia nos revela cómo la ironía privada consume al novato quien solo cuestiona el modo en que opera el equipo (en especial contra el entrenador). Pero con la esperanza que caracteriza a nuestro director, todos los acontecimientos desembocan en el reconocimiento de que la ironía privada sabotea el sueño de felicidad para la comunidad (para el trabajo mancomunado del equipo). El

discurso del entrenador es una expresión de la solidaridad pública en términos pragmáticos. No invita al triunfo sino al honor. Persigue como futuro el mantener vivo el respeto entre caballeros. Y todo ello tiene el más irónico desenlace. El filme termina y el entrenador sugiere que se retira del fútbol. Y luego de ello, como si se pudiera redescubrir incluso la clausura, mientras los créditos invaden la pantalla, lo vemos anunciando que continuara trabajando en otro equipo, del cual tendrá control corporativo, y, lo más crucial, que la joven estrella (el conflictivo joven) será su nuevo mariscal de campo. Singular alegoría de la ironía privada y la esperanza pública que hace de nuestro director un cineasta pragmático.

Referencias

- Calder, G. (2005). *Rorty y la redescubición*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Fonte, J. (2008). *Oliver Stone*. Madrid, España: Cátedra.
- Kalpokus, D. (2005). *Richard Rorty y la superación pragmático de la filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Payán, J. (1996). *Oliver Stone*. Madrid, España: Ediciones JC.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, España: Paidós.
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Estudios filosóficos 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Rorty, R. (1995). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- Rorty, R. (1995a). "El progreso del pragmático" En: Eco, U. (Comp). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, UK: Cambridge University Press
- Rorty, R. (1996). *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid, España: Tecnos.
- Rorty, R. (1997). *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rorty, R. (2002). *Filosofía y futuro*. Barcelona, España: Gedisa.
- Suárez Molano, J. (2005). *Richard Rorty: el neopragmatismo americano*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.