

una cercana naturalidad. Las obras de arte, las acciones magnánimas y el ingenio en general no se presentan como el resultado de una esforzada subjetividad; del combate que a menudo las precedió no llega ningún ruido, ni noticia del esfuerzo en el que se gestaron. Alguien debió de pasarlo muy bien haciendo esto, suponemos, y no sabemos qué admirar más, si su maestría o su desaliñada facilidad, su poder o su abandono para dejarse, simplemente, llevar. La autoría es discreta y trasparente, lejana como una paternidad que ha abdicado de sus derechos de tutela. Lo sublime –en el arte y en la vida– se despliega ante nosotros con una asombrosa facilidad.

Se cumple así la exigencia formulada por Thomas Mann: en su plenitud el arte se despoja de la apariencia de arte, neutraliza su artificiosidad adoptando formas en las que no queda huella alguna de su autor: sonidos dispersos, trazos sin sujeto, movimientos no gobernados. Algo semejante advertía Wittgenstein cuando afirmaba que no escribía con la cabeza sino con la mano (1995 [87]). El virtuosismo sencillo del arte nos atrapa con su ligereza oportuna; la elegancia –en el arte y en la vida– es la supresión de lo mecánico, sublimado en una espontaneidad armónica, el artificio convertido en naturaleza, o sea, la naturalidad. Aristóteles venía a decir algo parecido en el ámbito de la ética al señalar que no es virtuoso quien tiene que pensar demasiado antes de actuar bien. Las virtudes empezamos ejerciéndolas y sólo al final acabamos poseyéndolas. La virtud es facilitación, ahorro de tiempo y espontaneidad. Aunque haya sido precedida por una experiencia forjada en la meditación y el esfuerzo, su ejercicio carece de aquella tensión que hace tan molesto, por ejemplo, que alguien nos recuerde lo mucho que le está costando hacernos un favor o que insista en mostrar que actúa sin inhibición. Esta conducta es mendaz porque se ha detenido en el momento del esfuerzo y no ha acertado a resolverlo en ese desapego final en el que se resuelve un movimiento bello.

Las cosas que nos desagradan suelen ser penosamente subjetivas, como el espectáculo esforzado de los malos actores, la virtud ostentosa y la pericia manifiesta, cuando la razón es asediada con argumentos abrumadores, en los ritmos insistentes que invaden el vacío de la música rudimentaria, el control estricto y la fuerza no contenida de los malos sistemas sociales y políticos. Aquí el segundo plano lo invade todo y el poder sobre las cosas se torna esfuerzo ridículo, insistente, torpe o impetuoso. Ese *querer ser expresivo a cualquier precio* que Nietzsche denunciaba en la música de Wagner es una nota común a excesos de muy diversos ámbitos. No es fácil resistir la tentación que Wittgenstein describía como *hacer explícito el espíritu* (1995 [35]). Cualquier cosa se puede estropear cuando significa demasiado, como cuando se tiene demasiada razón o poder; ni siquiera la seducción tiene éxito si es con-

fundida con un reclamo ante el que no cabe sino rendirse. Todo se torna insoportable cuando no permite una resistencia de la libertad y también cuando no es percibido como resultado de la libertad. La torpeza es algo así como una intención laboriosa, que el habla coloquial descubre cuando dice de alguien que *va de* algo (de guapo, listo, bueno, víctima o provocador). Es la falta de naturalidad que advertimos en quien pone cara de esfuerzo, de amabilidad comercial o electoral, y le agradeceríamos que fuera menos generoso o amable. Shakespeare demostró conocer muy bien la condición humana cuando hacía que Yago declarara insistentemente su lealtad a Otelio, mientras urdía su calculada traición. La lealtad de otros personajes se mostraba en la innecesidad de ser continuamente declarada. La naturalidad es una presencia discreta, el disimulo –a veces nada fácil– de la dificultad. «Genio es –sigo citando a Wittgenstein– lo que nos hace olvidar la destreza» (1995 [248]).

Por eso el anonimato goza de tanto prestigio especialmente en materia de arte y moral. Para que algo esté plenamente logrado no debe comparcer el autor. El anonimato de las buenas acciones ha sido siempre alabado como la firma ausente de la virtud. La aniquilación del sujeto en el personaje es un requisito teatral y moral, lo que muestra ese profundo parentesco que vincula la representación escénica con el parecer que gobiernan las virtudes. El artista se ha sentido casi siempre un recipiente indigno. Mozart, por ejemplo, declaraba en cierta ocasión que le había llegado toda una sinfonía. En otros casos, el anonimato ha sido más fingido que real, para adornarse de un prestigio inmerecido, como Rabelais, que afirmaba haber escrito su *Gargantúa* al dictado de las musas, entre comida y bebida. Ese mismo deseo de desaparecer pudo impulsar a Bartok a recorrer la Bohemia profunda en busca de fuentes anónimas que, a través de la tradición y el folklore, le pusieran en contacto con algo que careciese de autor. Y por eso el anonimato del arte ha oscilado siempre entre las dos formas extremas de estar fuera de sí: la inspiración divina y la posesión demoníaca. Porque nadie creería una explicación humana para esos productos extraordinarios que nos atraen con tanta fascinación.

La supresión del sujeto ayuda a comprender el fenómeno correlativo de la emancipación del objeto, que convierte a todos los artistas en aprendices de brujo ignorantes de la fórmula para recuperar el control sobre lo producido. Me refiero a esa experiencia de que las obras devienen otras, extrañas y enigmáticas incluso para su mismo artífice. El viejo Goethe decía que sus obras, una vez escritas, se le volvían extrañas. Una enigmática lejanía se interpone entre lo pretendido y el resultado; algo es arrebatado de la mano que lo ha escrito o de la boca que lo ha pronunciado y se dispersa en el fluir de las cosas, en el dominio público. El virtuosismo es el incremento de esta distancia entre lo que se quiere y se puede, donde la extensión de la influencia deviene cada vez más amplia

por comparación con lo que se ha pretendido. Mejorar, aprender, es ausentarse progresivamente de lo que se hace, mostrar más y decir menos, convencer por la vida y no por el adoctrinamiento. Esto tiene una gran significación pedagógica. Un maestro puede mostrar resultados sorprendentes durante el curso, cuando sus alumnos están bajo su influencia inmediata, sin capacitarlos para mantenerse por sí mismos en esa altura, de tal modo que se derrumban cuando no les tutela. Wittgenstein pone el ejemplo de Mahler, cuya orquesta era excepcional cuando él la dirigía, pero que se perdía sin su dirección.

Esa extrañeza e indiferencia que sustrae a las obras del control y la posesión del autor es lo que les confiere su verdadero significado: el don de expresar sentimientos y valores de otros hombres, en otras situaciones y momentos que el autor nunca hubiera podido imaginar. En la vida que muda, las palabras y los libros, las figuras y las historias no permanecen siempre iguales a sí mismas, sino que envejecen y rejuvenecen, se alejan y aproximan, cambian de acento y fisonomía como los individuos y las generaciones en el tiempo. La paternidad de las obras no es menos precaria que la de la carne. Probablemente sea esta la lección más importante de Zaratustra: *ahora, prescindid de mí*. La buena obra de arte no es resultado de un dominio por parte del sujeto, no es una declaración ostentosa de propiedad sino un extrañamiento, algo que se aleja; una obra dura en la medida en que puede presentarse de manera diversa a como su autor la había concebido. Por eso podía decir Tolstoi que Ana Karenina se le había escapado de las manos. Y Flaubert no hacía mera retórica cuando exclamaba, en el dolor de la enfermedad mortal: «¿Por qué tengo que morir cuando la puta de Emma Bovary vive y seguirá viviendo?».

En el gozo ante la alteridad de la naturaleza y en el aprecio de lo que vive por sí mismo se nos hace presente el significado ético de una estética de la naturaleza. El hombre hace así la experiencia de toparse con algo diferente, que cobra sentido propio y que le muestra la belleza de las acciones que adquieren ese estatuto de vitalidad liberada. La naturalidad aparece así como una propiedad para juzgar el sentido ético de las acciones al margen de las intenciones subjetivas pero sin que el sujeto termine rendido ante una objetividad abrumadora. Las categorías de lo subjetivo y lo objetivo dejan de ser aquí cualificaciones éticas pertinentes. En la naturalidad hay más que una intención subjetiva pero no deja de comparecer la libertad precisamente porque el hombre celebra esa diferencia con el gozo, la facilidad y el asombro.

Daniel Innerarity

Bibliografía

- BLOCH, E. (1959), *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt: Suhrkamp.
- BÖHME, G. (1984), *Die Frage nach einem neuen Naturverständnis*, en Böhme, G./Schramm, E. (eds), *Soziales Naturwissenschaft. Wege zu einer Erweiterung der Ökologie*, Frankfurt: Suhrkamp, 123-139.
- (1989), *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt: Suhrkamp.
- BÖHME, H. (1988), *Natur und Subjekt*, Frankfurt: Suhrkamp.
- BRECHT, B. (1967), *Geschichten von Herrn Keuner*, en *Gesammelte Werke*, 12, Frankfurt: Suhrkamp.
- INNERARITY, D. (1992), «La naturaleza como invento cultural. Sobre la función de la estética en la sociedad moderna», en *Themata* 10, 517-532.
- KANT, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, en *Werke*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften.
- MARX, K. (1974), *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, en Marx, K./Engels, F., *Werke*, Berlin: Dietz.
- MEYER-ABICH, K.M. (1986), *Wege zum Frieden mit der Natur. Praktische Naturphilosophie für die Umweltpolitik*, München: DTV.
- NUSSBAUM, M.C. (1986), *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, London: CUP.
- PASCAL, B. (1966), *Pensées et opuscles*, ed. Brunschvig, Paris: Hachette.
- RILKE, R.M. (1910), *Worpswede*, Bielefeld: Velhagen & Klasing.
- SCHILLER, F. (1943), *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Schillers Werke. National Ausgabe*, XX, Weimar.
- SMUDA, M. (1986), *Landschaft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, L. (1995), *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid: Espasa Calpe.